
Иван Кашкин
ДЛЯ ЧИТАТЕЛЯ-СОВРЕМЕННИКА



Ив. Кашкин

ИВАН КАШКИН



Для читателя-современника

СТАТЬИ
И
ИССЛЕДОВАНИЯ



МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1977

84 (Амер)
К 31

В эту книгу вошли работы Ивана Александровича Кашкина об английских и американских писателях. Автор рассказывает о жизни и творчестве «отца английской поэзии», создателя бессмертных «Кентерберийских рассказов» — Джеффри Чосера, чтя его как «основоположника реализма» в английской литературе; об английских романтиках конца XIX — начала XX века — Роберте Льюисе Стивенсоне, Джозефе Конраде, Гильберте Ките Честертоне.

Три аналитических этюда о Хемингуэе, включенных в книгу, подтверждают справедливость известного суждения самого писателя, назвавшего И. А. Кашкина «лучшим из всех критиков и переводчиков, какие мною когда-либо занимались».

В жанре литературного портрета и очерка творчества И. А. Кашкин воссоздал образы американских писателей XIX и XX века — Амброза Бирса, Эмили Дикинсон, первой поэтессы Америки; Карла Сэндберга, активного антифашиста; гуманиста Роберта Фроста, Эрскина Колдуэлла — бытописателя американского захолустья, обличителя социального зла в капиталистической Америке.

Книгу завершают статьи о теории и практике художественного перевода.

Сборник подготовили к печати
М. Лорие и П. Топер

К $\frac{70202-010}{083(02)-77}$ 375—77

Иван Александрович Кашкин
1899–1963

Имя Ивана Александровича Кашкина — не звук пустой для любителей литературы в нашей стране. Это имя хорошо знакомо и нескольким поколениям советских ученых-филологов, и студентам, и широкой читательской аудитории. С ним неразрывно связано наше представление о нескольких мощных пластах в современной мировой литературе; многих писателей, ставших в нашем восприятии «классиками» XX века, мы знаем благодаря И. Кашкину и через И. Кашкина: он ввел их в наш обиход как исследователь и как переводчик. Конечно, он трудился не один; но часто он был первым и самым значительным их интерпретатором, он был тем, кто прокладывал путь по целине. Это относится прежде всего к творчеству Эрнеста Хемингуэя, но не только к нему одному. Амброз Бирс, Эрскин Колдуэлл, Уильям Фолкнер, Эмили Дикинсон, Карл Сэндберг, Роберт Фрост, Эдгар Ли Мастерс, Альджернон Чарльз Суинберн, Роберт Льюис Стивенсон, Джеймс Олдридж — здесь названы некоторые поэты и прозаики из числа тех, кто был наиболее близок Кашкину; перечислить всех, чье творчество привлекало его внимание, было бы затруднительно. Долгие годы он изучал и переводил наследие великого английского гуманиста Джеффри Чосера; «русский Чосер» — это во многом творение И. Кашкина, плод его труда и таланта.

Совершенно особое место принадлежит И. Кашкину — как организатору и педагогу, как теоретику и практику — в развитии переводческого искусства в нашей стране. Он был одним из творцов и признанным теоретиком советской переводческой

школы, пользующейся сегодня таким большим международным авторитетом.

Четыре десятилетия работал И. Кашкин в литературе на избранном им поприще, которое по-академически следовало бы назвать «англо-американской филологией». Однако определение это как-то мало подходит к облику Кашкина и ни в малейшей мере не передает ни характера его творчества, ни характера его личности. Человек подлинной образованности и огромной эрудиции, он меньше всего походил на кабинетного ученого. Он владел словом, как писатель, владел стихом, как поэт, был тонким аналитиком, в полной мере обладал редкой способностью говорить об искусстве на языке искусства.

«Мы трудимся для читателя-современника», — сказано в одной из его статей. В этой мысли, которую И. Кашкин повторял не раз, заключена целая программа, жизненное кредо ученого и литератора. Это значит, что общественный смысл своего труда он видел в приобщении широкого читателя к сокровищам мировой культуры. Это значит, что он не боялся злобы дня и работал для своих сограждан и ждал отклика от них, а не от узкого круга ценителей, сегодняшних или завтрашних. Это значит, что в переводе, даже если речь шла о литературных памятниках далекого прошлого, он исходил из стремления дать читателям живую книгу, а не мертвый слепок с подлинника. Это значит, что оценки своего труда он ждал от тех, для кого трудился, — от своих современников, от своего народа.

Белинский любил выражение «усвоить русской литературе», когда говорил о подлинно удачных переводах, прочно вошедших в обиход читателя, — формула, которая очень подходит для определения всей деятельности И. Кашкина, его жизненной и творческой позиции. Он стремился усвоить советской литературе культурные сокровища других народов, усвоить для нового, массового советского читателя, с мыслью о котором он всегда жил и работал.

* * *

И. Кашкин родился в 1899 году в Москве, в семье военного инженера, учился в московской гимназии; начало его сознательной жизни и литературной деятельности совпало с Октябрьской революцией, гражданской войной и первыми годами становления советской власти. В 1917 году он был студентом историко-филологического факультета Московского университета. В сентябре 1918 года он вступил добровольцем в Красную Ар-

мию и три года служил рядовым в частях тяжелой артиллерии, позднее преподавал в военных училищах. Уволившись из армии, он продолжал свое образование и в 1924 году закончил университетский курс (педагогический факультет 2-го МГУ). В это время в печати стали появляться первые публикации И. Кашкина — переводы поэзии и прозы, обычно со вступительными заметками или сопровождающими статьями. Литературная одаренность, серьезность в подходе к своей задаче, принципиальность выбора — все это резко отличало работы И. Кашкина и некоторых других молодых специалистов от беспорядочной «массовой» переводческой продукции тех лет. Своеобразный творческий облик И. Кашкина складывался уже в эти годы. Он сразу же начал очень сильно. К И. Кашкину в полной мере относятся слова, сказанные А. В. Луначарским в предисловии к сборнику «Современная революционная поэзия Запада», вышедшему в свет в 1930 году:

«Русские переводчики оказались на высоте задачи. С чуткостью людей той же эпохи и тех же настроений они сумели точно в смысле содержания и ритма передать песни своих зарубежных братьев» [1].

Что было для И. Кашкина важнее — исследование или перевод? Сам он любил называть себя практиком, свои многочисленные статьи — «разрозненными заметками» практика, а не теоретика. Конечно, это несправедливо. Точнее следовало бы сказать, что исследование и перевод были в сознании И. Кашкина связаны неразрывно; одно он не мыслил себе без другого. Заполняя анкету члена Союза писателей, он писал о себе в графе «жанр»: «перевод, стихи, литературоведение».

Сегодня уже привычной для нас стала фигура литератора, совмещающего в себе переводчика-художника и ученого-исследователя, то есть глубокое проникновение в сущность той или иной национальной литературы и умение воссоздать ее богатства на своем родном языке. Мы редко задумываемся над тем, что приток талантов в эту область литературы, где совершается взаимный обмен культурными ценностями народов, — это явление новое, получившее развитие только в послереволюционные годы и тесно связанное с жизнью советского общества.

Еще в горьковской «Всемирной литературе» была сделана попытка утвердить это новое отношение к переводному делу как основной принцип издательской деятельности. Согласно за-

---

[1] А. В. Луначарский. Собрание сочинений в восьми томах, т. 6. М., «Художественная литература», 1965, стр. 61.

веденному М. Горьким правилу, переводы обсуждались на заседаниях редколлегии, куда входили ученые, писатели, переводчики. Каждый перевод перед выходом в свет должен был получить личную визу М. Горького. Каждая книга снабжалась предисловием, задачей которого было связать ее проблематику с современностью, сделать ее доступной и понятной новому читателю. Вся работа издательства, по мысли М. Горького, от общего плана до каждой книги, должна была быть подчинена единому замыслу.

В те годы, когда существовало издательство «Всемирная литература» и работавшая при нем переводческая студия, И. Кашкин еще только начинал свой литературный путь. Но он стал одним из тех, кто в наибольшей степени воспринял и претворил в жизнь горьковское отношение к переводной литературе.

«Я глубоко убежден, — говорил И. Кашкин, — что переводить надо только то, чего не можешь не переводить, то есть именно тех авторов и те их вещи, к работе над которыми побуждает тебя твоя собственная инициатива и склонность.

Вообще говоря, мне в этом отношении посчастливилось, по большей части мне удавалось выбирать то, что я переводил, и то, о чем я писал. Так что для меня существуют, а читателю хотя бы частично известны «мой Чосер», «мой Хемингуэй», «Мой Сэндберг», «мой Суинберн». Переводя их, я стремился к тому, чтобы, оставаясь объективно достоверными, переводы эти в то же время отражали и личное восприятие переводчика как посредника между разными культурами и разными эпохами» [1].

За долгие годы своей деятельности И. Кашкин занимался разными писателями, самых разных эпох и самых разных манер — от Чосера до Элиота, от Диккенса до Джойса или раннего Дос Пассоса. Он любил искать новое, любил экспериментировать. Но нетрудно заметить, что прежде всего его внимание привлекало большое реалистическое и демократическое искусство. Здесь он искал «своих» писателей.

И. Кашкину было в высшей степени свойственно присущее передовой русской общественной мысли отношение к литературе, к печатному слову как к делу жизни, неумение шутить идеями. К своей профессии литератора он относился всерьез, и спор о качестве перевода или о каком-нибудь другом вопросе, который стороннему наблюдателю мог бы показаться мелким и случайным, приобретал для него первостепенную важность.

---

[1] Из хранящегося в архиве И. А. Кашкина выступления на вечере, посвященном его 60-летию.

Мягкий в личном общении и, казалось бы, не умеющий добиваться своего, И. Кашкин обнаруживал вдруг поразительную неуступчивость и твердость, как только дело доходило до принципиального литературного спора. Любимым его изречением были слова Ленина, обращенные к Ольминскому: «Принесите оригинал и поспорим!» [1] В душе он был страстным полемистом; это видно и по его статьям, и, еще больше, по стенограммам и протоколам многочисленных конференций и совещаний, в которых он принимал участие. На листе заметок к выступлению на одном из диспутов им была записана горьковская мысль: «Беспристрастие — это бесстрастие. Мы люди страстные» — и тут же, карандашом, слова Чацкого: «Не образумлюсь... виноват. И слушаю — не понимаю» [2].

В работах И. Кашкина часто встречается военная терминология, употребленная достаточно необычно для литературоведческих исследований. Он говорит и о «литературном фланге», и о «поэтической разведке», и о «разворачивании литературного строя», и об «осаде», «победоносном штурме» подлинника и т. д. Может быть, в этом словоупотреблении дало себя знать происхождение И. Кашкина из потомственной военной семьи. Думается все-таки, что в этом еще в большей мере сказалась биография самого И. Кашкина, неотделимая от истории всей Советской страны, — гражданская война, которую он провел рядовым Красной Армии, годы социалистического строительства в условиях постоянной угрозы военного нападения, Отечественная война. И. Кашкин избегал громких слов и газетных штампов, но конечно же постоянно ощущал себя «бойцом идеологического фронта», а свою борьбу за принципы, которые считал правильными, — сражением на доверенном ему участке. Недаром в одном из последних писем он просил передать привет друзьям «от расклеившегося ветерана».

Статьи И. Кашкина легко узнать по своеобразному исследовательскому почерку. Построению их, может быть, не во всех случаях присуща безупречная композиционная логика, но их всегда отличает тонкость художественного анализа, широта параллелей и аналогий, иногда, казалось бы, далеких и неожиданных. Он умел видеть предмет исследования в исторической взаимосвязи и в контрастных сопоставлениях. Прекрасный знаток русской литературы, он органично вводил ее в анализ явлений зарубежного искусства. Наблюдения над прозой

---

[1] Ленинский сборник XVI. М.—Л., MCMXXXI, стр. 269.
[2] Архив И. А. Кашкина.

Эрнеста Хемингуэя в сопоставлении с прозой Толстого и Чехова принадлежат к интереснейшим из созданных им страниц.

Работал И. Кашкин неровно, иногда в лихорадочной спешке. В то же время над избранными им авторами и темами он трудился десятилетиями, по существу — всю свою жизнь. Год от году собирался им материал, накапливались наблюдения, уточнялись выводы, складывался подход к писателю и к переводу его книг. И. Кашкин всегда правил свои уже опубликованные переводы и статьи. Его мучила постоянная неудовлетворенность сделанным. «Все эти работы, — говорил он о своих переводах, — были мне когда-то по-своему милы, иначе я бы за них не взялся, но каждую из них я теперь, конечно, сделал бы лучше»[1]. Поучительно следить, как шла его критическая мысль, как расширялось само понимание «моего» писателя, как менялись и уточнялись формулировки. И. Кашкин рос как исследователь вместе со всем советским литературоведением, избавлялся от упрощений, от вульгарно-социологического подхода к искусству, вырабатывал в себе умение подлинно марксистского анализа.

Широко известна история его заочной дружбы с Эрнестом Хемингуэем. Хемингуэй знал работы И. Кашкина о своем творчестве и ценил их очень высоко. Вплоть до последних лет жизни он ждал встречи с И. Кашкиным, хотел познакомиться с ним лично. В одном из писем к К. Симонову Хемингуэй назвал И. Кашкина «лучшим из всех критиков и переводчиков, какие мною когда-либо занимались»[2]. А ведь в статьях И. Кашкина о Хемингуэе сказано немало суровых слов и нет ни малейшей робости перед славой писателя, ни малейшего заискивания. Эрнест Хемингуэй, обычно нетерпимый к критике и критикам, прислушивался к оценкам И. Кашкина, приходившим к нему из Советского Союза, считался с ними и писал в Москву: «Надеюсь, мне еще удастся некоторое время давать повод Кашкину пересматривать окончательную редакцию моей биографии...»[3] Эта «перекличка через океан» (используя название одной из статей И. Кашкина) может служить высоким примером умения советского исследователя говорить с писателем Запада.

---

[1] Из хранящегося в архиве И. А. Кашкина выступления на вечере, посвященном его 60-летию.
[2] «Известия», 2 июля 1962 года.
[3] См. стр. 50 этой книги.

* * *

Особо следует сказать о разнообразной педагогической деятельности И. Кашкина, которую он начал еще в студенческие годы и вел на протяжении всей жизни — и как преподаватель высших учебных заведений, и как организатор литературных сил. В начале 30-х годов им было создано содружество талантливых переводчиков, которое стало творческой лабораторией по выработке и проверке переводческих принципов. В 1934 году появилась книга (это был первый на русском языке сборник рассказов Хемингуэя «Смерть после полудня»), на титуле которой стояло: «Перевод первого переводческого коллектива. Составление, редакция и вступительная статья руководителя коллектива И. Кашкина». В дальнейшем вышло еще несколько книг, сделанных таким образом.

В работе коллектива в полной мере проявился незаурядный талант И. Кашкина как педагога и воспитателя. Его участников он отобрал среди многочисленных студентов и слушателей, которым ему приходилось читать лекции в разных учебных заведениях. Он не только угадал в каждом из них задатки переводчика; он сумел увлечь их трудными и интересными, подчас головоломными задачами художественного перевода. Проблема была поставлена остро и для того времени достаточно дерзко: перевод — это искусство, переводная книга — это явление отечественной литературы; переводчик должен найти в себе силы встать вровень даже с самым великим автором. Оставалось искать путь, которым идти в каждом конкретном случае. Впрочем, и эти общие формулы, которые кажутся сегодня аксиомами, отстоялись не сразу, а были найдены в процессе практической работы. И. Кашкин был не только организатором коллектива и его душой, он сумел создать в нем подлинно творческую атмосферу. Как руководитель он много давал своим ученикам, но многое и брал у них. Незадолго до смерти он говорил: «Все, что мне удалось до сих пор сделать, было сделано в тесном общении, в беседах, а то и спорах с товарищами. Человек не остров, если звонит колокол в честь твоего товарища, он звонит и в честь тебя. Если тобою сделан вклад в общую работу, то он сделан и твоими товарищами, их участием, сочувствием или дружеским словом предостережения» [1].

Из среды «кашкинцев» вышло немало ведущих мастеров

---

[1] Из хранящегося в архиве И. А. Кашкина выступления на вечере, посвященном его 60-летию.

советского переводческого искусства (в коллективе работали Е. Калашникова, Н. Дарузес, Н. Волжина, М. Лорие, О. Холмская, М. Богословская, В. Топер и другие; у всех у них давно уже есть свои ученики). Главным же в деятельности коллектива является то, что он способствовал решительному подъему переводческой культуры в нашей стране, утверждению творческих принципов в художественном переводе. Во времена жарких споров вокруг переводческих вопросов И. Кашкин так говорил о своей преподавательской работе на одном из совещаний:

«Надеюсь, что никто из вас не представляет это школой, где стоят парты и где людей учат переводу. И захотели бы — так нет у нас парт. Да и по сути своей «школа» (в кавычках), о которой сейчас идет речь, не терпит школярства, догм, рецептов: первую строчку переводить так-то, вторую главу так-то и никак иначе. Нет, школа в нашем понимании — это просто собрание людей, объединенных общей принципиальной установкой, людей, которые, стремясь к общей цели, сообща учатся, как переводить лучше, приобретают опыт на практике; а собираясь вместе, делятся этим опытом, обогащают его и приходят к некоторым выводам, которые снова выносят на общее обсуждение. А совместная работа, обмен опытом и вызывает необходимость таких вот встреч, как сегодня, трех, а то и больше поколений работников перевода» [1].

Сегодня можно нередко услышать, как «кашкинцами» называют себя те, кто непосредственно не принадлежал к числу учеников И. Кашкина, — и не только в Москве, где он жил и работал, но и в других городах и республиках Советского Союза. В боевом утверждении принципов многонациональной школы советского художественного перевода, может быть, в наибольшей мере проявился гражданский пафос деятельности И. Кашкина: в переводческой работе он видел служение великой цели взаимного сближения и взаимообогащения культур, сближения народов, укрепления дружбы между ними.

* * *

Собранные в этом томе статьи отражают основные направления работы И. Кашкина. Исследования в области современной американской прозы представлены тремя работами о Хемингуэе,

---

[1] Из выступления на семинаре молодых переводчиков (Москва, 1956). Архив И. А. Кашкина.

статьями о Бирсе и Колдуэлле; исследования в области американской поэзии — статьями о Дикинсон, Сэндберге, Фросте и большой работой общего характера. В сборник включена также одна из капитальных работ И. Кашкина о творчестве Чосера и три тесно связанные между собою статьи о Стивенсоне, Конраде и Честертоне.

Во втором разделе читатель найдет несколько основных работ И. Кашкина по теории художественного перевода. Они расположены в хронологическом порядке и позволяют проследить становление его взглядов на эту отрасль литературного творчества. В конкретной полемике со снобистским, формалистическим подходом к художественному переводу, в ходе упорной борьбы с переводами ремесленными, «натуралистическими» складывалась теория реалистического перевода (выражение, которое И. Кашкин называл «рабочим термином» и которое позднее широко вошло в научную и критическую литературу).

Статьи, собранные в этой книге, писались по разным конкретным поводам, и их не следует, конечно, рассматривать как исчерпывающее изложение взглядов И. Кашкина на предмет исследования. Для того чтобы более полно представить себе трактовку И. Кашкиным отдельных писателей, литературных направлений или теоретических вопросов, следует обратиться к другим его работам, не вошедшим в этот том. Библиографию их (а также переводов, сделанных И. Кашкиным) читатель найдет в комментариях к настоящему изданию.

Многие творческие замыслы И. Кашкина остались неосуществленными. Он не издал ни одной монографии, даже его книга об Эрнесте Хемингуэе вышла посмертно, не издал ни одного сборника своих литературно-критических статей. Не удалось ему осуществить и такую давнюю свою мечту, как издание книги статей и переводов — совместно, под одним переплетом. Он умер в расцвете сил — последние годы жизни были для него временем большого творческого взлета. Среди ближайших своих замыслов он называл тогда «книжку избранных статей по литературе и переводу». Настоящий сборник и есть, в сущности, такая книжка, которую И. Кашкину не довелось самому подготовить к печати. Читатель убедится, насколько это живая, неустаревшая книга, какой она дышит преданностью искусству, слову, как много в ней поучительного, интересного и для специалиста и для многочисленных любителей литературы.

П. Топер

Перечитывая Хемингуэя

Два письма Хемингуэя

Содержание – форма – содержание

Амброз Бирс

Эрскин Колдуэлл

Американская поэзия начала XX века

Эмили Дикинсон

Роберт Фрост

Карл Сэндберг

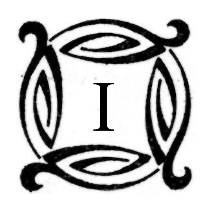
Джеффри Чосер

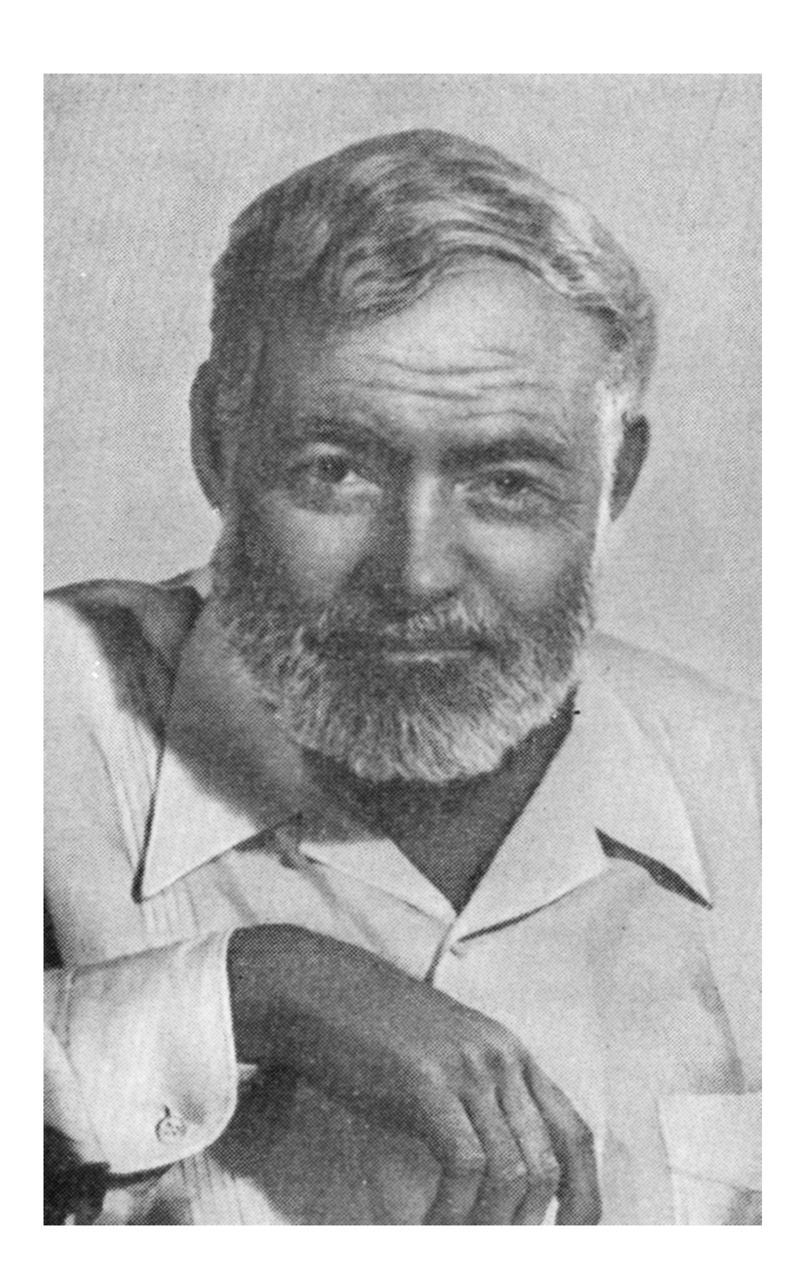
Роберт Льюис Стивенсон

Джозеф Конрад

Г. К. Честертон




I





Всякий чуткий художник вольно или невольно отражает и противоречия, и поиски, а подчас и заблуждения своего времени. Остро и мучительно выразил их в своем творчестве и Эрнест Хемингуэй.

Творчество Хемингуэя, прикованное к одному кругу вопросов, возвращалось все к тем же проблемам, он медленно и упорно раскрывал их в конкретных образах, чтобы, так и не добившись полной ясности, снова вернуться к ним с другой стороны и взглянуть на них глазами все того же лирического героя, по-своему и под разными именами отражающего разные этапы творческой биографии писателя и его поколения.

Хемингуэй не может не ощущать смерть в самой гуще жизни буржуазного Запада, и смерть была первой большой темой социального порядка, естественно возникшей в ранних романах и рассказах Хемингуэя из опыта первой мировой войны. В начале 30-х годов интерес Хемингуэя к внезапной, насильственной смерти отдельного человека приобретает экспериментальный, навязчивый, а порой и болезненный характер.

Смерть как тема современного декаданса — это пропасть, которая поглотила не одно писательское дарование. Хемингуэй долго взбирается по самому краю обрыва, и не раз казалось, что нога его скользит, еще миг — и он сорвется, но каждый раз его выручала тяга к реальной жизни, его воля к труду, его способность

к общению с простыми людьми. Конечная цель ему неясна, но важно уже то, что в его произведениях опять и опять ставятся большие проблемы. Это и оздоровляющая, вдохновляющая роль труда ради большой цели, а в связи с этим и вопрос о том, как достичь такой цели с честью, не потеряв лица. Это и борьба отдельного человека и целого народа за достойную жизнь, и сплочение вокруг большой задачи честных людей разных стран, а в связи с этим мысль о необходимости отдать жизнь за большое дело и о праве человека отнять жизнь у другого. Это и проблема внешнего поражения и внутренней борьбы в моральном плане, временного поражения и конечной победы в историческом плане.

В столкновении с этими проблемами, в мужественном преодолении трудностей и сомнений шаг за шагом уточняется и меняется самое представление о смысле жизни. При этом борьба простых людей за достойное существование служит как бы образцом простого и цельного отношения к вопросам жизни и смерти и для гораздо более сложных и противоречивых героев Хемингуэя.

1

Первым в ряду лирических героев Хемингуэя стоит Ник Адамс. На всю жизнь с детских лет, проведенных среди лесов и рек родного Мичигана, заложены в Нике трудовые задатки и простое, открытое отношение к людям. Но Ник рано начал смотреть на мир зоркими глазами будущего писателя и рано разглядел лицемерную фальшь социальных отношений, проявившуюся и в семье его отца, врача маленького американского городка Ок-Парка. Воспоминания об этом проглядывают и звучат под сурдинку во многих произведениях Хемингуэя. И крепче всего врезались в память Ника черты беспощадной жестокости жизни: самоубийство в «Индейском поселке», линчевание негра, жестокие эпизоды американского быта книги «В наше время», встреча с «убийцами», после которой Ник тоскливо говорит: «Уеду я из этого города». Но Хемингуэй так и не дал широкой картины американской провинциальной жиз-

ни, и творчески не исчерпанные воспоминания эти обременяют его память и посейчас.

Едва окончив школу, семнадцатилетний Хемингуэй уходит из дома, и его первым университетом становится репортерство в канзасской газете. Однако при первой возможности он бежал и отсюда добровольцем-санитаром на войну «за спасение демократии», а попал летом 1918 года на фронт в Италии, где стал свидетелем бесцельной бойни в рядах чужой армии, в чужой стране, за чужие и чуждые интересы. Здесь впервые раскрылся Хемингуэю страшный мир, где все конфликты хотят решать войной, открылся и основной закон этого волчьего мира — война всех против всех.

«Уходишь мальчиком на войну, полный иллюзий собственного бессмертия. Убьют других, не тебя. А потом, когда тебя серьезно ранят, ты теряешь эту иллюзию и понимаешь, что могут убить и тебя». Так было с самим Хемингуэем, так стало и с его героями. Война показала Хемингуэю смерть без покровов и героических иллюзий. «Абстрактные слова, такие, как «слава, подвиг, жертва» или «святыня», были непристойны рядом с конкретными названиями рек, номерами полков и датами». Непристойны потому, что они действительно были лживы в данной обстановке, и потому, что подчеркнуто антигероичны и этические и эстетические установки антивоенной книги Хемингуэя о «сознательно уклоняющемся» лейтенанте Генри. В романе «Прощай, оружие!» Хемингуэй вместе с «непристойными» словами вызывающе отрицает и самый подвиг, хотя на деле сам он, тяжело раненный, вынес из огня раненного рядом с ним итальянца. Так же как сам Хемингуэй, ранены австрийской миной и его двойники — Ник Адамс и лейтенант Генри. Они также внутренне переживают при этом и смерть и второе рождение, лишаются наивной мальчишеской веры в собственное бессмертие и начинают вглядываться в страшное лицо смерти, которая возникает для Хемингуэя как закономерное социальное явление капиталистического мира. Даже на фоне массовой бойни выделяется тупая и жестокая расправа полевой жандармерии с отступающими из-под Капоретто — этот прообраз фашистских методов устрашения. И это только частное проявление страшного волчьего мира. «Когда люди столько муже-

ства приносят в этот мир, мир должен убить их, чтобы сломить, и поэтому он их и убивает. Мир ломает каждого, и многие потом только крепче на изломе. Но тех, кто не хочет сломиться, он убивает. Он убивает самых добрых, и самых нежных, и самых храбрых — без разбора. Если ты ни то, ни другое, можешь быть уверен, что и тебя убьют, только без особой спешки...»

Лейтенант Генри уже понимает, что не стоило умирать на этой войне, но как и для чего жить, он еще не знает. Заключив «сепаратный мир» в чужой стране, оторванный от родных корней, одинокий, потерявший последнее — свою любимую, он уходит под дождем к себе в отель, а потом неизвестно куда...

Кончилась эта, первая война. Мертвые похоронены, надо начинать жизнь снова. При этом возможен был выбор разных путей. Был путь Анри Барбюса и Джона Рида, но на этот путь тогда встали немногие. Большинство же сверстников Хемингуэя были сломлены, каждый по-своему. Многие молодые американские интеллигенты 20-х годов оказались развеянным по всему миру потерянным поколением. Опустошенные, потерянные для жизни, они не оставили заметного следа в искусстве. Иные из них быстро сгорали в пьяном угаре, иные возвращались домой к «хорошей жизни» богатых бездельников. Однако другие западные интеллигенты поколения 20-х годов тоже ощущали свою потерянность, хотя и в другом смысле. Вместе со своим поколением они были вырваны из жизни ураганом первой мировой войны, мучительно ощутили надлом корней, стали чужаками дома и действительно были потеряны именно для этого уклада. Они выразили в литературе смятение честных интеллигентов 20-х годов, которые не принимали и критиковали буржуазную действительность, особенно ясно вскрытую для них войной, но, оторванные от народа и опутанные идеалистическими заблуждениями, не могли найти выхода из тупика. Одни очень скоро физически ушли из жизни (недаром так много было среди них самоубийц и просто рано умерших), другие, выкрикнув свое проклятие этому миру, отшатнулись от него и замкнулись в броню реакционной традиции или же ушли в псевдоинтеллектуальный затвор, подобно Олдингтону, который после «Смерти героя» написал «Все люди враги».

Третьи, переболев, возвращались, как Арчибальд Маклиш, в среду, от которой они пытались было бежать в сферу «левого» искусства.

Хемингуэй был связан с потерянным поколением, но его путь был сложнее. Краткая побывка «дома» только подчеркнула его отчужденность и надолго замкнула его в круг пережитого в военные и послевоенные годы. Это заставило его весь предметный мир пропустить сквозь свое творческое восприятие. Это сузило круг наблюдения, но обострило силу показа. Хемингуэй остро, разумам и плотью, ощутил потерянность и пустоту своего поколения, может быть, мучительнее всех пережил это и выразил с наибольшей силой. Найдя опору в своем творчестве, Хемингуэй не сломился. Многие нити связывали его с покинутым миром, но он все же не пошел в барщину, оставшись, так оказать, на оброке, на положении терпимого до времени блудного сына. Долгие годы он живет в Европе, репортерствует, учится своему писательскому делу в Париже. Годы напряженной работы, горы рукописей, груды рассказов, отправляемых в редакции и возвращаемых редакциями, и наконец — успех. Таким успехом был роман Хемингуэя «И встает солнце» (1926), в английском и русском изданиях названный «Фиеста».

Эпиграфом к этому роману Хемингуэй поставил известное место из Экклезиаста о «суете сует». Некоторые читатели, выхватив из всего контекста эпиграфа только этот пессимистический вздох, увлеченные вместе с героями ярким образом Брет Эшли, восприняли эту книгу лишь как повествование о туристах, скучающих на празднике чужого народа. Хемингуэй получил всемирную известность как певец именно этих погибших людей потерянного поколения. В этой книге и в примыкающих к ней рассказах Хемингуэй ближе всего соприкасается с упадочным мироощущением некоторых своих никчемных персонажей и этим дает пищу для снобистской хемингуэевщины. Однако это книга и о мужестве и труде и писателя Барнса и матадора Ромеро. В «Фиесте» Джейк Барнс ищет то, ради чего стоит жить искалеченному войной человеку, и ему кажется, что достаточно видеть землю и людей и писать о них. Но о ком писать? О гуляках, которые думают лишь о том, чтобы пить, есть, любить, стре-

лять дичь, ловить рыбу, заниматься боксом и ездить по всему свету? Сам Хемингуэй перепробовал все это и ради того, чтобы написать об этом с полным знанием дела. Сам он — очень земной человек и знает толк как в тяготах труда, так и во многих радостях жизни, но он очень чуток к суррогатам этих радостей, и они ему претят.

К потерянному поколению главный герой книги писатель Джейк относится по формуле: ты меня породило, я тебя и убью, показав тебя таким, как ты есть. Джейку легко, когда он может вырваться из этой среды в горы, в Бургете, — половить форелей, на море — выкупаться, в редакцию — поработать: «По всей улице люди шли на работу. Приятно было идти на работу. Я пересек авеню и свернул в редакцию». Джейку легко, когда он глазами художника видит землю и людей Испании и может творчески закрепить это навсегда. Недаром сам Хемингуэй, делая упор на другое место того же эпиграфа («Род проходит и род приходит, а земля пребывает вовеки»), писал своему редактору, что ему дела нет до сует и до своего поколения и что книга эта не столько сатира, сколько трагедия, и главное действующее лицо там Земля, которая пребудет вовеки.

В послевоенные годы Хемингуэй побывал репортером на Генуэзской и Лозаннской конференциях, и когда прочие буржуазные корреспонденты кричали только о красной опасности, Хемингуэй объективно описывал в своих корреспонденциях стычки народа с фашистами. Тогда же он бичующе отозвался о «всеевропейском шарлатане» Муссолини, рекомендуя читателям взять его фотографию и получше в нее вглядеться. Потом Хемингуэя послали на греко-турецкую войну. Одним из первых свидетельств рождения писателя было то, как в скупые рамки телеграфного языка своих корреспонденций он сумел вместить и жизненные детали и художественные обобщения.

Позднее Хемингуэй подчас старался подавить в себе репортерскую неуемность, как нечто мешающее писательской работе. Он знает по собственному опыту, какие рубцы может оставить репортерская поденщина американской газеты, требующая от репортера «забыть сегодня то, что было вчера», и притом забыть во всех смыслах. Но былой репортер жив в писателе Хемин-

гуэе. Именно эти вылазки в жизнь обогащают писателя опытом и возвращают его к большим современным темам.

Но это было впереди, а сейчас нужно было оплатить долг лейтенанта Генри, свести последние счеты с войной, и Хемингуэй пишет о событиях десятилетней давности, о смерти всего дорогого, о «сепаратном мире» лейтенанта Генри. Получилась по-своему наиболее личная и цельная из его книг — «Прощай, оружие!». Но за нею для самого Хемингуэя началась полоса примирения, «сепаратного мира» с теми богатыми бездельниками, которых он только что показал в «Фиесте», — поездки на бой быков в Испанию, на охоту в Африку, рыбная ловля, оседлость на Флориде и творческая заминка на целых семь лет.

Начало 30-х годов. Кризисные годы. Значительная часть буржуазных американских писателей обращается к социальным темам, но Хемингуэй очень медленно реагирует на этот поворот к действительности. Он сначала сторонится социальных потрясений, пишет очерковые книги «Смерть после полудня» и «Зеленые холмы Африки», в которых закрепляет и свои мысли о мастерстве; он собирает в сборники старые рассказы и добавляет к ним новые, весьма мрачные психологические этюды о людях потерянного поколения. Но все эти размышления наедине приводят его к мысли, что лишь когда «стараешься поменьше думать — все идет замечательно».

Смерть вовсе не загадка для лирического героя Хемингуэя. Война сорвала со смерти все покровы, лишила ее всякого ореола, и вовсе не нужно, чтобы мертвец раскрывал «загадку смерти», как это делает Гойя в офорте «Ничто, — говорит он» («Nada — Ello Dir*a*»).

У Хемингуэя смерть тоже часто именуется тем же испанским словом «ничто», и, как бы под стать офорту Гойи, Хемингуэй в рассказе «Там, где чисто, светло» создает не менее страшный земной его аспект: опустошенность мертвенного равнодушия, образ «сидячего» мертвеца и не менее нигилистическую, чем у Гойи, формулу «Отче Ничто». Это конец всего, за ним черная пустая пропасть, вечное небытие. Так на всех путях перед Хемингуэем стала смерть во всех ее обличьях. Но он ищет утверждения жизни во всех ее видах — и

через единение с природой, и в надежде на то, что останешься навсегда в тобою созданном произведении искусства, а позднее и в моральной победе подвига, который увековечит тебя в памяти людей.

Уже став писателем мировой известности, Хемингуэй говорил в 1935 году: «Жить в действии для меня много легче, чем писать. У меня для этого больше данных, чем для того, чтобы писать. Действуя, не задумываешься. Как бы трудно ни приходилось, тебя держит сознание, что иначе ты поступить не можешь и что ответственность с тебя снята». И в самом деле, он чаще всего действует просто как чувствует, как велит ему совесть, не мудрствуя лукаво, не поддаваясь всяческим софизмам, и в своих действиях он чаще всего разумен и тверд. Но когда жизнь ставит перед ним большие вопросы, требующие решения, тогда всплывает в нем человек, ушибленный жизнью. Он знает о ней или чувствует в ней много страшного. Он старается не думать об этом, но молчать ему неимоверно трудно, и на помощь приходит разговор с собой средствами искусства: «От многого я избавился, написав об этом». Действительно, восстанавливая равновесие, Хемингуэй иной раз намеренно вызывает в сознании героев ночные кошмары, чтобы, закрепив на бумаге, избавиться от них. Не всегда выдерживает такую нагрузку герой, да и читателю нелегко бывает ориентироваться на этом поле боя.

Однако мало вытеснить кошмар, нужно еще что-то поставить на его место, и опорой для Хемингуэя становятся поиски непреходящих ценностей в труде, в морали, в творчестве. Для этого ему надо было вернуть и то, что было утеряно в числе п р о ч е г о, — веру не только в создание искусства, но и в его создателя — человека. Хемингуэю долго пришлось прорываться к жизни и к людям из своего тупика.

* * *

Еще первая мировая война показала Хемингуэю, как обманутые высокими лозунгами люди зря отдавали жизнь за спасение займов Моргана и за его военные сверхприбыли. Позднее, работая газетным поденщиком на миллионеров-издателей, он ближе присмотрел-

ся к богатым и понял, что это скучные, эгоистичные люди, которые живут п*о*том и кровью других. Он рано разглядел широко расползшуюся ложь. С детства его окружала фальшь человеческих отношений, на фронте оболванивала ложь трескучих фраз о доблести и жертве, и там же он понял, что ненавистную ему войну порождают именно те, кто лжет и обманывает народ. В газетной работе его возмущала ложь военных и других фальсификаций, в литературе отталкивала купленная ложь писак, вроде его писателя Гордона. Он смутно почувствовал, если и не понял, ложь буржуазного уклада. Все это подводило Хемингуэя к этическим проблемам в социальном плане.

Симптомом внутреннего протеста был рассказ «Снега Килиманджаро» (1936). Сколько бы ни утешал себя умирающий писатель Гарри, что он был только соглядатаем в стане богатых, скучных людей, от которых он уйдет, когда о них напишет, на самом деле он заложник в стане тех, с кем бражничает, охотится, разговаривает об искусстве. Слишком поздно он понимает, что заплатил дорогой ценой — гибелью и физической, и моральной, и творческой. Смерть писателя Гарри — это как бы образное очищение от скверны: он сбрасывает с себя отмершую кожу, но выхода в жизнь для него все еще нет. А жизнь напоминала Хемингуэю о себе, врывалась в его флоридское уединение.

Когда в 1935 году ураган захлестнул на узкой прибрежной полосе Флориды лагерь ветеранов, занятых там на общественных работах, Хемингуэй в числе первых бросился спасать уцелевших, подбирать трупы погибших (а их было много — сотни трупов) и тут же послал в прогрессивный журнал «Нью мэссиз» негодующий протест. «Кто убил ветеранов войны во Флориде? Кто послал их на флоридские рифы и бросил там в период ураганов? — спрашивал о н . — Кто виноват в их гибели?.. Богатые люди, яхтовладельцы, как, например, президент Гувер, не ездят на флоридские рифы в период ураганов. Кто послал их сюда? Надеюсь, он прочел э т о , — как он себя чувствует?.. Ты мертв, брат мой. Но кто бросил тебя в ураганный период на рифах? Кто бросил тебя туда? И как теперь карается человекоубийство?»

Это выступление стало зерном, вокруг которого сло-

жился роман «Иметь и не иметь» (1937). Здесь мир имущих — богатые хозяева яхт и их подручные, Джонсон, Гаррисон и другие, своими подачками духовно умерщвляют писателя Гордона, заставляя его лгать, чтобы жить. Они же, прямо или косвенно, обрекают на гибель неимущих: ветеранов, загнанных в рабочий лагерь, рыбака Гарри Моргана, которого Хемингуэй только после своего возвращения в 1937 году из Испании приводит к новому выводу: «Человек один не может ни черта!»

Самая «раздерганность» формы и «Снегов Килиманджаро» и романа «Иметь и не иметь» отражает искания, смятение и шатания буржуазной литературы середины 30-х годов. Буржуазные американские критики отрицательно отнеслись к роману, но и они должны были признать, что это убедительный диагноз социального неблагополучия и распада.

Хемингуэй, казалось, понял, что богатые не только скучные, но и жестокие, страшные люди, которые зубами и когтями будут отстаивать свое право на угнетение тех, кого они и за людей не считают. В романе «По ком звонит колокол» (о котором еще пойдет речь впереди) испанский крестьянин спрашивает у антифашиста-американца: «А крупных собственников у вас нет?» — «Есть, и очень много», — отвечает тот. «Значит, несправедливости тоже есть?» — «Ну, еще бы! Несправедливостей много». — «Но вы с ними боретесь?» — «Стараемся — все больше и больше. Но несправедливости много...» — «Тогда вам придется воевать, так же как нам». — «Да, нам придется много воевать». — «А много в вашей стране фашистов?» — «Много таких, которые еще сами не знают, что они фашисты, но придет время, и им станет это ясно». — «А разве нельзя расправиться с ними, пока они еще не взбунтовались?» — «Нет. Расправиться с ними нельзя. Но можно воспитывать людей так, чтобы они боялись фашизма и сумели распознать его, когда он проявится, и выступили на борьбу с ним».

Когда в 1936 году Муссолини вкупе с Гитлером, а в их лице мировой фашизм, обрушились на республиканскую Испанию, Хемингуэй на аванс, взятый им под гонорар военного корреспондента, снарядил санитарные машины для республиканцев и сам поехал на

фронт. Это были для Хемингуэя годы большого душевного подъема, который закреплен в его очерках «Американский боец», «Мадридские шоферы», и в сценарии «Испанская земля», и в пьесе «Пятая колонна», и в яркой речи на Втором конгрессе американских писателей, в которой он сказал, что фашизм — это ложь, изрекаемая бандитами, и писатель, примирившийся с фашизмом, обречен на бесплодие.

Хемингуэй, знавший разные войны, увидел, что это «совсем другая», особенная, справедливая война ради жизни на земле.

Еще отчетливее стало лицо врага. В «героях» Герники и Гвадалахары он узнавал тех, кто разгуливал раньше в форме карабинеров при Капоретто или в черных рубашках абиссинского похода. Там сын Муссолини хвастался, что, летая над беззащитными деревнями, он расстреливает людей из пулемета, на что в начале 1936 года Хемингуэй отозвался памфлетом «Крылья всегда над Африкой». «Сынки Муссолини летают в воздухе, где нет неприятельских самолетов, которые могли бы их подстрелить. Но сыновья бедняков всей Италии служат в пехоте, как и все сыновья бедняков во всем мире. И вот я желаю пехотинцам удачи, желаю, чтобы они поняли, кто их враг и почему».

Если в «Иметь и не иметь» еще только встает задача, как простому человеку прорваться к другим простым людям, то гражданская война в Испании указывает Хемингуэю этих людей.

Яснее стало здесь лицо товарищей по оружию и друзей. Это были простые, мужественные люди и одновременно писатели — Ральф Фокс, Мате Залка, Людвиг Ренн, Йорис Ивенс, бойцы батальона Линкольна. Люди, вставшие за справедливое дело республики, любили жизнь, но не задумываясь отдавали ее. По-новому переосмыслились здесь слова, когда-то казавшиеся «непристойными», особенно слово «подвиг». Теперь оно выражало то, что должно было выражать. Здесь Хемингуэй позволил наконец своим героям дать выход чувствам в тех обстоятельствах, в которых прежняя поза напускного бесстрастия была бы натянутой, неестественной. Разговаривая с «американским бойцом» и с «мадридскими шоферами», рисуя в романе «По ком звонит колокол» партизан Эль Сордо, и Ансельмо, и

Андреса, Хемингуэй, должно быть, не без изумления убеждался, что и его лирические герои — Филип Ролингс, Роберт Джордан — вовсе не такие уж замкнутые, эгоистичные люди, что они способны подписать договор на «пятьдесят лет необъявленных войн», а на время этой войны могут даже идти в ногу в общем строю с коммунистами. Он убеждался, что и Джордан и Ролингс — оба по природе своей анархо-индивидуалисты — все же, хоть на время, обуздали свое своеволие. И даже в таком романе, как «По ком звонит колокол», отражен, хотя и в субъективном, а часто и в ошибочном преломлении, определенный участок борьбы с фашизмом. Для организации взрыва стратегически важного моста заброшен через фронт в отряд испанских партизан подрывник — американский волонтер, преподаватель колледжа Роберт Джордан. Мост взорван ценою жизни многих партизан и самого Джордана, но жертва эта фактически бесполезна, потому что замысел республиканского наступления раскрыт и оно срывается. Однако, поняв, что каждое, даже самое мелкое, порученное ему дело — это звено длинной цепи, что, скажем, взрыв моста может многое значить, может стать поворотным моментом больших событий, а ведь если победим здесь, победим везде, — поняв это, Джордан стал способен на подвиг.

Здесь, в Испании, Хемингуэй нашел наконец настоящие слова для того, чтобы полным голосом сказать о победе над смертью. Вот вожак партизан Эль Сордо на холме, окруженном фашистами. «Если надо умереть, — думал он, — а умереть надо, — я готов умереть. Но мне не хочется». Умереть — это слово не значило ничего, оно не вызывало у него никакой картины перед глазами и не внушало ему страха. Но жить — это значило — нива, колеблющаяся под ветром на склоне холма. Жить значило — ястреб в небе, жить значило — глиняный кувшин с водой после молотьбы, когда на гумне пыль и мякина разлетаются во все стороны. Жить значило — крутые лошадиные бока, сжатые шенкелями, и карабин поперек седла, и холмы, и долина, и река, и деревья вдоль берега, и дальний край долины, и горы позади». Так перед смертью встает перед Эль Сордо все то, чем он жил: труд, радость, свобода. Он умирает сознательно, не закрывая глаза на смерть,

но уносит с собой такое ощущение полноты жизни, что можно смело сказать, что он живой до конца, живой и перед лицом смерти.

«В молодости ты придавал смерти огромное значение, — говорит Хемингуэй в сценарии «Испанская земля», — теперь не придаешь ей никакого значения. Только ненавидишь ее за людей, которых она уносит».

Мертвенность того, о чем писал раньше Хемингуэй, порождала и в области художественного выражения некоторую связанность темой, вызывала скованность речи. Люди ранних вещей Хемингуэя замкнуты. Их разговоры — это своего рода «внутренний диалог», судорожное усилие не дать волю словам, при котором каждый говорит для себя, подавая реплики на собственные мысли, но разговаривающие так поглощены однородными заботами, что прекрасно друг друга понимают с полуслова. Травма сказывается в напряженной навязчивости, с которой фиксируются простейшие действия, в неотступном анализе все тех же переживаний. Они обступают писателя, давят, ему надо избавиться от них, чего он и старается добиться, написав об этом с максимальной ясностью. И первый шаг на этом пути — это четкое закрепление внешнего мира и внешних действий, которым Хемингуэй заслоняется от необходимости думать (описательные страницы в рассказах о профессиональной деятельности, охоте, спорте, военном деле). Если заслониться все же не удается, тогда в лирическом монологе он опять-таки старается избавиться от навязчивых мыслей точной фиксацией переживаний.

После войны в Испании сам стиль Хемингуэя стал живее. Исчезает судорожная напряженность, речь льется шире и свободнее, разговоры героев сразу понятны не только разговаривающим, но и людям со стороны, все становится естественнее и человечнее. Может быть, находишь здесь меньше специфических хемингуэевских приемов, но больше простого зрелого реалистического мастерства.

В 1939 году Хемингуэй писал: «Пока идет война, всегда думаешь, а вдруг тебя убьют, и ни о чем не заботишься. Но вот меня не убили и, значит, надо работать. И, как вы сами, должно быть, убедились, жить гораздо труднее и сложнее, чем умереть, а писать все

так же трудно, как и всегда... И теперь мне надо снова писать, и я буду писать как можно лучше и правдивее, пока не умру. А я надеюсь, что никогда не умру».

Если раскрыть в общем контексте смысл этих строк, то можно понять их так: писатель, соприкоснувшись с героикой жизни, чувствует в себе силы закрепить это навсегда, и прежде безрадостное, стоическое требование «Do or die!» («Умри, но сделай!») сменяется для него не менее категоричным: «Не умру, пока не сделаю!»

Когда из бойцов Интернациональных бригад в Испании остались только те, кто вместе с Мате Залкой, Фоксом и Корнфордом были похоронены в ее земле, Хемингуэй в начале 1939 года написал скорбное и просветленное обращение «Американцам, павшим за Испанию» и направил его опять-таки в журнал «Нью мэссиз». В этом некрологе звучали надежды на будущее, на народ Испании и ее землю, которых «нельзя покорить, ибо земля пребудет вовеки и переживет всех тиранов». Этот непосредственный отклик сводится к простой, но трудно давшейся Хемингуэю мысли: «Пусть вы погибли, не победив, но жертва ваша не напрасна и все равно победа за вами». Хемингуэй, казалось, нашел то, за что стоило отдать жизнь.

* * *

Иногда Хемингуэй показывает, что человек не выдержал проверки; и подчас он чрезмерно долго на этом задерживается. Но в нем нет недоверия и презрения к человеку. Он любит и по-своему сдержанно жалеет своих героев. Но в одном отношении он к ним безжалостен: он желает для них того, что обозначает как «good luck», то есть хочет для них настоящей, хорошей жизненной удачи, а вместе с тем трудовой, трудной, пусть даже и трагической судьбы. У Хемингуэя обычно победитель не получает ничего; терпит поражение, и в этом обнаруживает себя ущербный характер его гуманизма. Полнокровный, оптимистический гуманизм, будь то гуманизм Горького или Гюго, это вера в светлое будущее человечества, это путь через испытание к победе. Таких гуманистов объединяет ясная цель, которая зовет победить хотя бы ценой жизни. Гуманизм Хе-

мингуэя — это безрадостный, стоический гуманизм, гуманизм внутренней победы ценой неизменного поражения.

В романе «По ком звонит колокол» гибнут, но гибнут совсем по-разному, и Эль Сордо, и Джордан. Эль Сордо и не формулируя знает, за что ему предстоит умереть. Он не хочет умирать, но знает, что так надо. И на этом для него кончаются все вопросы — начинается его трудовой подвиг. На холме, со своими партизанами, он работает, уничтожая франкистов, как работал в поле, уничтожая сорняки и думая о том, чтобы сорняков осталось поменьше. Джордан тоже пытается выработать в себе такое же отношение — быть хотя бы перед лицом смерти похожим на Эль Сордо и Ансельмо: «Брось думать, твое дело сейчас взрывать мосты». И он тоже работает при взрыве моста, но дальше все идет совсем по-другому. «Колокол» был написан уже после поражения, и Джордан наделен был обычными чертами хемингуэевского лирического героя. Он думает все о том же: о долге, выполнение которого означает для него смерть. Автор вполне мог бы и не убивать Джордана, но Джордан внутренне обречен, сам это знает и занят устроением своей собственной смерти. Он умирает не только ради Испании, не только ради спасения любимой девушки Марии, но и по внутреннему велению долга, ради себя. И умирает не сразу — долго, мучительно готовясь к смерти. Он пришел сюда не отнимать жизнь, а отдавать свою. Страшный мир не сломил Джордана, не принудил его к сделке со своей совестью, как Гарри Моргана. Джордан уходит из жизни моральным победителем, но так и не став участником общей победы или поражения. Сражался он в рядах, а умирает опять-таки один.

Вспомним, какой цельный образ жизни уносит с собой Эль Сордо. А что значит жизнь для Джордана? Ее трудно охватить в одном образе. Это и отвлеченное представление: «Мир — хорошее место, за которое стоит сражаться». Это и мысли о книге, которую он хочет написать, но ведь всякие бывают книги, иные приводят на распутье или в тупик. Это и как бы заготовки для будущей книги — звуки, краски, запахи жизни: «Ночь была ясная, и голова у него была ясная и холодная, как ночной воздух. Он вдыхал аромат еловых ве-

ток, хвойный запах примятых игл и более резкий аромат смолистого сока, проступившего в местах среза... Вот такой запах я люблю. Такой, и еще запах свежескошенного клевера и примятой полыни, когда едешь за стадом, запах дыма от поленьев и горящих осенних листьев. Так пахнет, должно быть, тоска по родине — запах дыма, встающего над кучами листьев, которые сжигают осенью на улицах в Миссуле. Какой запах ты бы выбрал сейчас? Нежную траву, которой индейцы устилают дно корзин? Прокопченную кожу? Запах земли после весеннего дождя? Запах моря, когда пробираешься сквозь заросли дрока на побережье в Галисии? Или берегового ветра, когда в темноте подплываешь к Кубе? Он пахнет цветущими кактусами и диким виноградом. А может быть, выберешь запах поджаренной грудинки, утром, когда хочется есть? Или утреннего кофе? Или яблока, когда вгрызаешься в него зубами? Или сидра на давильне, или хлеба, только что вынутого из печи? Ты, должно быть, проголодался, подумал он, и лег на бок и снова стал смотреть на вход в пещеру при отраженном снегом свете звезд». Это и еще многое другое, сложное, противоречивое, раздробленное, омраченное безрадостным стоицизмом бесполезной жертвы.

* * *

Хемингуэй тяжело перенес и крах надежд в Испании, и предательское отношение некоторых кругов Америки к победе над фашизмом во второй мировой войне. Фактически опять в Америке честный боец-победитель не получил почти ничего, а плоды победы пожинали корыстные дельцы вроде «крестоносцев», показанных Стефаном Геймом. Хемингуэй снова укрылся, на этот раз среди простых людей Кубы, снова замкнулся в себе, и опять перед ним возникает смерть. Но действительно еще рано умирать тому, кто сказал себе: «Не умру, пока не сделаю!» За это время снова, и не раз, возникала опасность новой войны, несправедливой войны ради смерти на земле. Словом, все уже как будто преодоленное снова вставало грядущим кошмаром, призраком самоубийственных побед и конечного поражения.

Смерть в последних двух повестях в значительной мере перестает быть социальным фактом, отражением смерти всего уклада, и становится опять участью отдельного человека как неизбежная судьба. В такой смерти опять очень мало героики, но опять упор на том, чтобы умереть как следует, умереть стоя. Обе послевоенные повести Хемингуэя написаны опять о побежденных. И на запах тления, как стервятник, слетает злой рок («bad luck»).

Хемингуэй давно уже работает над большим романом. В конце 40-х годов, находясь в Италии, он серьезно заболел. Под угрозой смерти он прервал работу над романом и поспешил закрепить на бумаге впечатления недавно закончившейся войны. Результатом была вышедшая в 1950 году повесть «За рекой, в тени деревьев», которая не оправдала десятилетнего ожидания читателей и глубоко разочаровала многих, следивших за развитием творчества Хемингуэя.

Полковник Кантуэлл, который по самой своей профессии «жил со смертью почти всю свою жизнь», еще бодрится, но знает про свой смертельный недуг и в свои пятьдесят лет чувствует себя стариком. Может быть, рано состарила его как раз последняя война. По приказу ненавистных ему тыловых генералов-политиков он зря уложил в лобовых атаках весь свой полк. Военный приказ есть приказ, он его выполнил, но воспоминание об этом стало для него неотвязной мукой. Получив отпуск, он едет из Триеста в Венецию по местам былых боев на Пьяве, под Фоссальтой, где тридцать лет назад он сражался в обличье Ника Адамса и лейтенанта Генри и где был тяжело ранен. Опоры он ищет в последней любви к девятнадцатилетней венецианке Ренате, которую он сам называет «дочкой». Он мучительно сожалеет, почему не встретил ее раньше, когда он мог на ней жениться, быть счастливым и дать ей счастье и вырастить пятерых сыновей. И все кончается скоропостижной смертью на обратном пути из отпуска к повседневной лямке солдата.

В этой малозначительной, вообще говоря, книге много по-хемингуэевски четких описательных страниц. Запоминаются сцены охоты, прогулки по Венеции, ветер Венеции. И вероятно, если бы раньше эта возможность не была использована другим, повесть мож-

но было бы назвать проще и выразительнее: «Смерть в Венеции». Но тогда и книга должна была быть другой.

Последняя повесть «Старик и море» (1952) открывается все тем же мотивом поражения. Для рыбака Сантьяго пришла полоса неудач, когда и его старый залатанный парус из мешковины кажется флагом вечного поражения. Сознание старика, еще ясное в работе, уже затуманено дымкой старости, и от этого ему по-своему легче. «Ему теперь уже больше не снились ни бури, ни женщины, ни великие события, ни огромные рыбы, ни драки, ни состязания в силе, ни жена». Осталась только забота о насущном хлебе, разговоры с мальчиком о бейсболе да в грезах — львы далекой Африки. Старик еще не сдается. В погоне за большой рыбой он заплывает даже дальше, чем это было для него по силам. Он упорно и безнадежно защищает пойманную рыбу от акул, но сквозь это привычное для него упорство рыбака звучат новые нотки. Раньше Хемингуэй неоднократно повторял свою излюбленную мысль, что если уж ты ввязался в драку, то надо победить, пусть на деле победа и оборачивается у него обычно внешним поражением. Старик по-новому варьирует эту мысль Хемингуэя: «Человек не для того создан, чтобы терпеть поражение. Человека можно уничтожить, но его нельзя победить». Но тут же оказывается и противоречие. У старика появляется необычный для Хемингуэя фатализм: «Я тебя убью, рыба, или ты меня убьешь — не все ли равно?» А вслед за этим появляется и возвеличение стариком той самой «большой рыбы», которая его может доконать.

Все здесь глуше, примиренней, мягче, чем в прежних книгах. Старик живет в ладу со всеми простыми людьми округи, все его любят. Бывало, что Хемингуэй писал об уязвимости и слабостях сильных людей, здесь он пишет о моральной силе дряхлеющего старика. Он не осложняет внутреннюю победу старика ни комбинациями боксера Джека, ни профессиональной гордостью матадора Гарсиа, ни вынужденным преступлением Моргана. Здесь больше веры в человека и уважения к нему, но сама жизнь сведена к узкому, непосредственному окружению одинокого старика.

Характерно, что здесь больше, чем где бы то ни

было у Хемингуэя, стирается грань между тем простым человеком, к которому влечет писателя, и его же лирическим героем. Раньше Хемингуэй мыслями и чувствами был прежде всего с тем интеллигентом, который честно идет в бой, но в чужой для него войне и со всем грузом сомнений. Теперь какую-то часть своих мыслей и чувств он уделяет и Сантьяго. По сравнению с прежними простыми людьми Хемингуэя Сантьяго — сложная фигура. Тогда как даже двойники писателя старались не думать, он, Сантьяго, на протяжении всей повести размышляет о многом. От начала до конца книги он ведет разговор с рыбой и с самим собой. Он, как и автор, обсуждает проблему мужества, мастерства. Старика преследует полоса неудач, но он не поступится своим мастерством рыбака, он будет ловить только «большую рыбу», и будет ловить как следует. В его сознание просачивается то ощущение неотвратимого поражения, которое свойственно было скорее Джордану, а не Эль Сордо. Он грезит о том, о чем мог бы грезить охотник на львов Хемингуэй. Словом, если образ Сантьяго и теряет в цельности, зато он становится богаче, разнообразнее. Он несет большую нагрузку, и мастерство Хемингуэя в том, что все это целостно воспринимается при чтении.

Старик тянется за поддержкой к молодости. Чудесный мальчик, опекающий старика, — это не просто предмет наблюдения, каким был мальчик из рассказа «Ожидание», не просто слушатель, которому отец рассказывает о днях своего детства («Отцы и сыновья»). Мальчик для старика — это реальная поддержка, это опора его старости, без которой старик беспомощен, обречен на прозябание. Раньше для героев Хемингуэя (кроме первого из них — Ника Адамса) как бы не существовало смены поколений и самой проблемы будущего. Раньше герои Хемингуэя если и вели с кем-нибудь скупые разговоры, то основой все же были внутренние монологи, разговоры с собой. Теперь у старика есть кому передать свой опыт и свое мастерство, и в этом смысле книга открыта в будущее. Хемингуэй как бы возвращается к тому, с чего начал, но совсем по-новому. Род проходит и род приходит, но не только земля, а и человеческое дело пребывает вовеки не только в собственных созданиях искусства, но и как ма-

стерство, передаваемое из рук в руки, из поколения в поколение.

И хотя в книге речь идет о старости на самом пороге угасания, но здесь никто не умирает. Победа, хотя бы моральная, достигнута здесь не ценою жизни.

В повести «Старик и море» намечается попытка обойти тупик послевоенных тягостных противоречий, обратившись к общечеловеческой теме, почти абстрагированной от текущей действительности. Это тема мужественного труда ради «большой», но узкой цели, которую Хемингуэй пока определяет только как «большую рыбу». Осязательное, реалистическое изображение маленького клочка, частицы жизни как точки, к которой приложены большие силы, заставляет прислушаться к этой вещи, но реализм ее в значительной мере ослаблен туманной многозначительностью, которая уже дала повод для диаметрально противоположных аллегорических толкований. Поэтому «Старик и море» можно рассматривать и как большую заявку писателя, который ищет для новой книги свою «большую рыбу» — большую и жизненную тему.

Пока что обе послевоенные повести — все же лишь разговор вполголоса, и, во всяком случае, едва ли это итог размышлений Хемингуэя над послевоенной действительностью.

«За рекой» — по сути своей фрагментарная книга. «Старик и море» — это тоже, как сообщает американская критика, фрагмент или набросок к большому, еще не напечатанному роману. Это более или менее ценные и отшлифованные этюды, вещи проходные, вне зависимости от их литературных качеств. И хотя качества эти неоднородны, в обоих чувствуется возврат к более напряженной ранней манере. В «За рекой» — это опять пространная невнятность диалогов, натянутый невеселый юмор. А в «Старике» опять стучит навязчивость техницизма, бесконечного внутреннего диалога и выделяются чужеродные импрессионистические вкрапления.

Мастерство Хемингуэя остается большим мастерством. Важнее то, что на большие вопросы, поставленные послевоенной жизнью, Хемингуэй пока не отзывается. Молчание это в условиях разнузданной милитаристской истерии хотелось бы считать формой протеста ветерана, уже сказавшего однажды «прощай»

оружию и не торопящегося сказать новое, не менее веское слово. Пока он отделывается только беглой репликой. Так, когда в 1954 году Хемингуэй вернулся на родину из Африки после долгой отлучки и в бесчинствах сенатора Маккарти распознал все ту же тень фашизма, он резко высмеял Маккарти.

После двух авиационных катастроф в Африке и сотрясения мозга Хемингуэя будто бы тревожат всякие дурные сны. Причем этот вид сотрясения, добавляет Хемингуэй, вызывает у него сны о грубой силе. В этой связи приходит ему на ум и такая мысль: уцелел ли бы в Африке среди диких зверей сенатор Маккарти, лишенный здесь своей депутатской неприкосновенности? Тут сам он будто бы выходит на ночную охоту и вдруг видит сенатора Маккарти тоже с охотничьим копьем. «Вы на кого охотитесь?» — спрашивает сенатор. «На шакалов», — будто бы отвечает Хемингуэй. «А я на крамольников!.. Я ополчился на всех врагов истинно американского образа жизни!» — «А я на шакалов», — отвечает ему во сне Хемингуэй и довольно ядовито напоминает Маккарти о судьбе другого фашиствующего сенатора, Хью Лонга, который метил в диктаторы, а кончил плохо. «Да, плачевна его судьба, — соглашается республиканец Маккарти, — хоть он и был демократ». «Тут я подумал, — пишет Хемингуэй, — что, может быть, я был невежлив, непатриотичен, негостеприимен, и сказал ему во сне: «Если вы отыщете здесь живых крамольников, которых еще не сожрали гиены, то я пришлю носильщиков, и вы доставите их в Найроби, конечно, если только мои носильщики смогут сработаться с вашими подручными». На этом кончается сон и вымышленный разговор охотника за шакалами с охотником за крамольниками.

Не приходится преувеличивать значения этой шутки, но с Хемингуэем уже не раз бывало, что в дни затишья он оставался молчаливым сторонним наблюдателем, а в решительные для него моменты оказывался на линии огня.

Этого не забывают и его бывшие товарищи по оружию. В январе 1954 года разнеслись слухи, что Хемингуэй, находившийся в это время на охоте в Центральной Африке, погиб. Многие газеты, в том числе и лондонская «Дейли уоркер», опубликовали некрологи. Затем

выяснилось, что Хемингуэй все же уцелел. В те же дни был вылущен на поруки до пересмотра дела видный американский коммунист и бывший политический руководитель батальона имени Линкольна, сражавшегося в Испании, Стив Нелсон, ранее приговоренный к двадцати годам строгого тюремного заключения, что для пожилого и больного человека равнялось смерти. И вот в нью-йоркской газете «Уоркер» была опубликована статья еще одного ветерана-интербригадовца, писателя-коммуниста Джозефа Норта, озаглавленная «С благополучной посадкой, Хемингуэй!».

«Я вовсе не сентиментален, — писал Дж. Норт, — но два человека, которые были дороги многим из нас в Испании, эти два человека вернулись к жизни в один и тот же день... В 55 лет рано вам умирать, и, несмотря на вашу окладистую седую бороду, вы вовсе не стары — ни по годам, ни по темпераменту...» «Помните вы то утро 1 мая 1937 года, — обращался Норт к Хемингуэю, — когда мы вместе ехали к фронту на Эбро. На каком-то горном перевале нас обогнал большой украшенный цветами грузовик, набитый молодежью, распевавшей песни в честь праздника. И вот на крутом вираже бешено мчавшаяся машина опрокинулась у нас на глазах, придавив своих пассажиров. Вы в то же мгновение выскочили из автомобиля и стали подбирать умерших и перевязывать раненых. По вашему выражению, вы были «на своем месте» — так заботливо и умело вы делали перевязки. И я помню ваше лицо, когда у вас на руках умерла совсем юная девушка лет семнадцати с розой в волосах. И еще помню — некий важный корреспондент, имени которого я здесь не назову, расхаживал среди трупов и делал заметки для той корреспонденции, которую он накропает в тот же день. У него был довольный вид человека, который после скучного дня наконец-то напал на хорошую тему. Вы посмотрели на него и обозвали сукиным сыном... У нас с вами и тогда были разногласия, но мы оба стояли обеими ногами на земле, вместе оказывая помощь тем, кто в ней нуждался. Вы не спрашивали меня о моих политических взглядах, мне в тот момент и в голову не приходило спросить о ваших. Одно я знал: вы были не на стороне того издателя-миллионера, редакция которого ждала ваших рассказов».

2

«Задача писателя неизменна, — сказал Хемингуэй в своей речи на Втором конгрессе американских писателей, — она всегда в том, чтобы писать правдиво, и, поняв, в чем правда, выразить ее так, чтобы она вошла в сознание читателя как часть его собственного опыта». Как же он сам понимает правду искусства?

Еще в 1934 году Хемингуэй писал: «Все хорошие книги сходны в одном: то, о чем в них говорится, кажется достовернее, чем если бы это было на самом деле, и когда вы дочитали до конца, вам кажется, что все это случилось с вами, и так оно навсегда при вас и остается: все хорошее и плохое, взлеты и раскаяния и горе, люди и места и какая тогда была погода. И если вы можете сделать так, чтобы донести это до сознания других людей, тогда вы писатель. И нет на свете ничего труднее, чем сделать это». В 1942 году он развил ту же мысль: «Правда нужна на таком высоком уровне, чтобы выдумка, почерпнутая из жизненного опыта, была правдивее самих фактов». Правдивее фактов — это добавочный элемент того авторского отношения, которое при известных условиях и на известном уровне делает факт явлением искусства. Здесь как будто намечается правильное решение: не ограничиваться натуралистической точностью показа, но добиваться реалистической верности, в которой правда искусства правдивее фактографического правдоподобия. Однако Хемингуэй далеко не сразу пришел к пониманию этого и далеко не полностью осуществляет это в своей художественной практике.

В начале творческой деятельности Хемингуэя (Париж, 20-е годы) писатели-декаденты внушали Хемингуэю, что правда — это абсолютная объективность, по-флоберовски бесстрастная, что настоящая простота — это примитив. Некоторое время Хемингуэй прислушивался к этим советам и на первых порах даже щеголял подчеркнуто объективным примитивом, огрубленной тематикой, нарочитым лаконизмом и угловатостью диалога. Живую ткань ясной и четкой прозы Хемингуэя и до сих пор местами стягивают старые рубцы. На своем пути Хемингуэй перепробовал много новых для своего времени находок: намеренное косноязычие, недогово-

ренные, рубленые реплики, лаконически пространный — весь на повторах и подхватах — подтекст диалога, бесконечные периоды внутренних монологов, закрепляющих пресловутый «поток сознания», — словом, все то, за что снисходительно похваливали Хемингуэя метры декаданса. Однако и у Хемингуэя это чужеродный нарост, а оторванные от живой ткани произведений Хемингуэя, все эти экспериментальные «находки» могли прискучить в перепевах его многочисленных подражателей, как некий новый бездушный штамп хемингуэевщины. Он иногда примерял эксцентрический наряд лишь для того, чтобы его отбросить, а подражатели еще долго рядились в его обноски.

Это стало ясно и самому Хемингуэю, когда он взглянул на себя и на жизнь глазами своего писателя Гарри.

Он неоднократно повторял: «Все, что я хочу, — это писать как можно лучше», иной раз добавляя: «и как можно скромнее» или: «и как можно проще». Хемингуэй упорно и сознательно ставил себе цели и последовательно работал над их достижением. Он знает, о чем пишет, на деле испытав труд охотника, рыбака, солдата, спортсмена, писателя. «Я знаю только то, что видел», — говорит Хемингуэй. И вот он старается видеть то, что на самом деле видишь, а не то, что представляется тебе сквозь привычные очки предвзятости. Старается чувствовать то, что на самом деле чувствуешь, а не то, что полагается чувствовать в подобных случаях. Старается изображать то, что действительно видел, не довольствуясь условными литературными и всякими иными штампами.

Хемингуэй прошел долгий путь к мастерству. По дороге он сбрасывал самые разнообразные узы и шоры, освободился от различных увлечений. Он попробовал и отбросил так называемый телеграфный язык. Все меньше у него стучит натуралистическая запись лаконически пространных разговоров; на смену изобильным техническим терминам бокса, боя быков, рыбной ловли пришло умение показать военную операцию, скажем, взрыв моста, так, что это может служить наставлением, но понятно всякому без специального словаря. Словом, вое отчетливее выяснялась для Хемингуэя необходимость реалистического отбора. И когда это ему

удается, то поражаешься, какими скупыми, но точно выверенными средствами достигнуты поставленные автором цели.

У Хемингуэя учились некоторые английские, французские и особенно итальянские писатели и деятели кино: среди них такие, как молодой Джеймс Олдридж, Итало Кальвино, Грэхем Грин и другие. Так, Итало Кальвино в своей интересной статье «Хемингуэй и мы» (1954) признает, скольким он обязан Хемингуэю, но одновременно видит и «предел возможностей Хемингуэя», определяет его жизненную философию как «жестокую философию туриста». Волны безнадежного пессимизма, холодок отчужденности, растворенность в беспощадно жестоком жизненном опыте — все это порождает в Кальвино «недоверие, а порой и отвращение». Самый стиль раннего Хемингуэя начинает казаться ему узким и манерным. Джеймс Олдридж в ранних своих греческих повестях, в военных рассказах, в «Охотнике» пользуется интонацией Хемингуэя, но в «Дипломате» он вырывается на простор большой темы, а в романе «Герои пустынных горизонтов» даже внутренне полемизирует с Хемингуэем, стремясь ставить и разрешать большие проблемы и пользуясь при этом иными художественными средствами.

В чем же дело? Хемингуэй достиг высокого художественного уровня, окружающее он видит простым глазом ясно и четко, но дали подернуты дымкой, а достижениям оптики он, кажется, не доверяет, видимо боясь аберрации. Но, не обследовав эти далекие горизонты, не определишь и данной точки, как бы ясно она ни была описана. Хемингуэй хочет писать правдиво, но у большой правды жизни, у реалистической правды искусства тоже очень широкие горизонты. Это — явления исторически обусловленные, живые, динамические, это — правдивое изображение существенных черт действительности в их взаимодействии и развитии. Такая правда предполагает оценку каждого частного случая в свете целого и исходя из правильно понятого целого.

Но Хемингуэй, судя по одному высказыванию, как будто считает, что это удел, или, вернее, предварительное условие, лишь для тех, кто хочет спасать мир: «Пусть те, кто хотят, спасают мир, если только они способны увидеть его ясно и как целое. Тогда какую

часть ни возьмешь, она будет представлять мир в целом, если только это сделано как следует». Как раз на это обычно не способен не только Хемингуэй, но и многие из писателей буржуазного Запада. Как раз они чаще всего берут какую-нибудь часть, иногда при этом захватывают глубоко, но обычно в отрыве от целого, в статике, вне исторических и социальных связей. И, как бы признавая это, Хемингуэй словно выделяет для писателя какое-то свое особое дело: «Самое главное — жить и делать свое дело, и смотреть, и слушать, и учиться, и понимать. И писать, когда у тебя есть о чем писать». Но как писать — это остается неясным, потому что требование «понимать» остается нераскрытым. Хемингуэй не преуменьшает трудностей своего дела: «Нет на свете дела труднее, чем писать простую, честную прозу о человеке. Сначала надо изучить то, о чем пишешь, потом надо научиться писать. На то и другое уходит вся жизнь. И обманывают себя те, кто думает отыграться на политике. Это слишком легко, все эти поиски выхода слишком легки, а само наше дело непомерно трудно». Неправота последнего утверждения настолько ясна, что не стоит его оспаривать. Да! Вещи, рассчитанные надолго, невозможно создавать вне времени, вне «политики» (понимая, разумеется, под этим словом не мелкое политиканство, а большие вопросы, определяющие жизнь миллионов людей), на каком бы высоком профессиональном уровне они ни стояли. Если есть в произведении большая правда жизни, она включит в себя всю правду со всей ее светотенью. Если большой правды нет или в ней замолчано что-то существенное, то и вся правда легко превращается в «абсолютную», объективистскую правду, которая сводится иногда к эклектическому набору малых правд и неправд.

Увидев победу цельного человека над смертью в социальном плане, сам автор еще не обрел ощущения полноты и цельности жизни. Если трагическая героика и побеждает морально, то ведь это только часть жизни. Видимо, что-то неладно в самом подходе Хемингуэя. Очень многое в жизни остается им не только не показанным (этого нельзя и требовать), но и не учтенным.

По многому видно, что Хемингуэй любит жизнь,

свою страну, но «странною любовью». Его страшит то, что она «быстро старится» в руках корыстных эксплуататоров. Его лирический герой американец хотя бы в мыслях повсюду носит с собою «горсть родной земли» и нигде не забывает самый запах родной Миссулы. То, что Хемингуэй почти не живет на родине и молчит о ней, то, что простых и мужественных людей он ищет в Испании, на фронтах Италии и Франции, наконец, на Кубе, — все это можно понимать как неприятие им многих сторон американской действительности. Но молчание остается молчанием. Оно двусмысленно уже тем, что может быть истолковано по-разному. Недаром сам Хемингуэй сказал о своем писателе Гарри: «Людям, с которыми он знается сейчас, удобнее, чтобы он не работал». И во всяком случае, этим молчанием Хемингуэй очень суживает ту часть мира, которую он отражает в своем творчестве, как бы далеко он ни забредал в своих скитаниях по свету.

* * *

Для понимания Хемингуэя особенно важна этическая основа его творчества, его своеобразный этический кодекс. Много было таких кодексов, и как бы они ни назывались: рыцарская честь, буржуазная респектабельность, солдатская верность или, как у Хемингуэя, «честная игра» спортсмена, — все они оказывались условными. В малом, в простейших случаях такой моральный кодекс неоспорим. Кто возразит против порядочности, честности, верности долгу, внутренней собранности? Но стоит автоматическое соблюдение этих жизненных правил приложить к большим требованиям жизни, как выясняется относительность и недостаточность этих критериев вне той обстановки и цели, ради которой они соблюдаются. Именно правила и пресловутое джентльменство «честной игры» внушают Хемингуэю объективистское беспристрастие. Именно правила такой игры предписывают: о друзьях говорить с оговорками и с усмешкой — они все стерпят, — а к врагам относиться с подчеркнутой галантностью. Именно эти правила требуют соблюдения «абсолютной», абстрактной правды, которая часто не совпадает с большой правдой жизни.

Хорошо еще, что за условной «честной игрой» — в случае Хемингуэя — чувствуется простая человеческая честность, которая не позволит пойти на лицемерие, подлость, предательство, однако свое вредное влияние «честная игра» все же оказала и на творчество Хемингуэя.

Противоречие это распространяется и на эстетику Хемингуэя. Несомненно, что правда для него и есть красота, а некрасиво для него все неестественное — неженственность в женщине, немужественность в мужчине; все робкое, трусливое, уклончивое, нечестное. Красота для Хемингуэя — это все естественное, это красота земли, воды, рек и лесов, умных и чистых животных, четко действующей снасти, красота чистоты и света. Эго красота старых моральных ценностей: простоты, честности, мужества, верности, любви, работы и долга художника.

И только ложно понятая объективистская, натуралистическая «правда» заставляет иногда Хемингуэя в чрезмерной пропорции фиксировать внимание и вводить в свои произведения заведомо неестественное, болезненное, ущербное как следствие того, что неестественно и страшно в самом себе, как результат собственной травмы и ночных кошмаров и как, может быть, невольная, но дань веянию времени, декадентскому засилью в современной американской литературе.

Когда отходил на задний план ученик, скованный канонами Гертруды Стайн, именно тогда побеждал истинный реализм в творчестве мастера Хемингуэя. А рецидивы наигранного бесстрастия порождали у него натуралистическую пестроту и тесноту, в которой терялось истинное обличье такого простого и прямого писателя.

И когда отвлеченные моральные правила, которые Хемингуэй приписывает излюбленным своим героям — спортсменам, охотникам и другим «честным» игрокам, он попытался перенести и в область широких социальных отношений, когда он взялся за тему большой социальной остроты и значимости, тогда особенно явно обнаружились сила и слабость его художественного метода. В романе «По ком звонит колокол» сильно и взволнованно описаны действия партизан, гибель отряда Эль Сордо, операция по взрыву моста, путь связ-

ного Андреса через фронт с донесением, величавые в своей простоте фигуры Эль Сордо и старого Ансельмо. В каком-то отношении и Роберт Джордан — это следующий шаг на пути развития лирического героя Хемингуэя. Для лейтенанта Генри все беспросветно. В «Иметь и не иметь» Гарри Морган так и умирает врагом всех, один со своим преступлением, умирает потому, что не удалась еще одна его *личная* попытка обеспечить себе кусок хлеба. Пусть сам он не раскаивается ни в чем, но это не дает ему ни фактической, ни моральной победы — ничего, кроме горького сознания бессильного одиночества. И главное, к конечному выводу Моргана — «Человек один не может ни черта» — Хемингуэй все же подводит не одного из своих интеллигентов-индивидуалистов, а одного из тех простых людей, цельность которых влечет к себе Хемингуэя, но для него самого пока недостижима. А «Колокол» начинается сразу с утверждения: «Нет человека, который был бы, как остров, сам по себе». Джордан замкнут и нелюдим, как все двойники Хемингуэя, но и в своем интеллигентском плане это уже не олдингтоновский герой, укрывшийся на одном из Островов Блаженных. Джордан идет к людям, сознательно борется «за всех обездоленных мира», и то, что умирает он все же один, это беда его и всех ему подобных. Сам по себе Джордан не хуже, а может быть, и человечнее прежних воплощений лирического героя, беда его в том, что нагрузка для него непосильна, он человек не на своем месте, он не типичен для обстановки, в которой от Хемингуэя ждали эпического разрешения темы. Эпиграфом к своему роману Хемингуэй поставил слова старого английского поэта Донна: «Нет человека, который был бы, как остров, сам по себе: каждый человек есть часть материка, часть суши; и если волной снесет в море береговой утес, меньше станет Европа, и так же, если смоет край мыса или разрушит замок твой или друга твоего; смерть каждого человека умаляет и меня, ибо я един со всем человечеством; а потому не спрашивай никогда, по ком звонит колокол; он звонит по тебе». Но, может быть, на самую мысль о колоколе навела Хемингуэя эмблема знамени батальона Линкольна, где на фоне колокола изображен силуэт, напоминающий самого Линкольна, в испанской шапочке с кистями.

Не мог Хемингуэй, не мог его Джордан остаться равнодушным, остаться в стороне, когда на защиту простых и честных людей Испании стали стекаться со всех концов земли такие же простые, честные, мужественные люди. Не может и читатель оставаться равнодушным, когда колокол Хемингуэя звонит по Джордану, даже такому Джордану, как он есть, и даже если дребезжащий звук и обнаруживает, что колокол надтреснут.

* * *

Стремясь к правде, Хемингуэй всем своим творчеством, своими достижениями и провалами объективно подтверждает старую истину, что нет правды, кроме большой жизненной правды, и человек — мера ее. Для Хемингуэя бесстрастие «честной игры» — лишь напускная поза, оно оказывается мнимым. Писатель, поставивший себе целью высшую бесстрастность и абстрактную объективность, на деле не может подавить в себе человека, не может не преломить изображаемое сквозь призму собственного жизненного опыта. Впрочем, в этом, как и во всем, Хемингуэй глубоко противоречив. Это человек, который тянется к цельности, простоте, ясности, но сам раздвоен, сложен, трагичен. По сути своей писатель-лирик, он обладает эпической силой изобразительности и заставляет себя быть бесстрастным.

Противоречива и самая тема его: это внезапная, насильственная смерть, но и творческое бессмертие, достижимое только в социальном плане. Это не просто абстрактная смерть, но и конкретное проявление ее в живом человеке; это и поражение, когда оно ведет к внутренней победе. Это и сила, не находящая себе достойного применения, сила в *пустоте*, — все та же старая трагедия страстного служения слову в жестких рамках холодного мастерства. А ведь дело не только в виртуозном мастерстве. Для писателей масштаба Хемингуэя это нечто само собой разумеющееся.

«*Сегодня*, — писал Итало *Кальвино*, — через десять лет, которые прошли с начала моего ученичества у Хемингуэя, я могу подвести активный баланс». Такой же активный баланс могут подвести многие вдумчи-

вые и доброжелательные читатели. Хемингуэй этого заслуживает. И вот почему.

Есть писатели — среди них и виртуозы своего дела, — которые умеют и могут писать о чем угодно и довольствуются этим, с них и спрашивать больше нечего. А есть другие, которые не могут не писать, должны писать всегда об одном, для них самом главном, которые взяли на себя этот обет, которые любят в жизни многое, «лишь бы только это не мешало работе», их писательской работе, но которые в то же время терзаются, когда, действительно не мешая, жизнь проходит мимо самой совершенной их работы. К таким писателям принадлежит и Хемингуэй.

Когда-то, в 1932 году, отдавая должное тем, кто берется «спасать мир», Хемингуэй как будто выделял особое, свое дело — работу писателя. Но ведь с тех пор сам он сочувственно приводил как слова Гарри Моргана: «Человек один не может ни черта», так и слова Донна: «Нет человека, который был бы как остров, сам по себе». Сам признавал, что, если звонит по ком-нибудь колокол, «он звонит и по тебе». А если продолжать и применить эту мысль к жизни, мир, в котором все мы живем, — это и твой единственный мир, в котором ты живешь и работаешь, и, дав погибнуть этому миру, ты не спасешь и свою работу. Ведь для кого она? И более того: хотя бы на словах отказавшись спасать мир, ты сузишь для себя возможность увидеть его ясно и как целое и обессмыслишь самую попытку научиться этому.

С 1932 года прошло много лет, и, надо думать, с тех пор многое стало ясно Хемингуэю. Хочется надеяться, что он опять выйдет из уединения белой башни своей фермы «Кругозор» на Кубе к большим общественным событиям нашей эпохи. А ведь возможности честного, не скованного заблуждениями таланта поистине необозримы.

1956

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЛИТЕРАТУРНЫЙ
МУЗЕЙ



ПОНЕДЕЛЬНИК
2
НОЯБРЯ

ВЕЧЕР

ЭРНЕСТ
ХЕМИНГУЭЙ

Начало вечера в 20 часов

Входная плата в музей – 1 рубль

Справки по тел. В 1-00-60

ПРОГРАММА

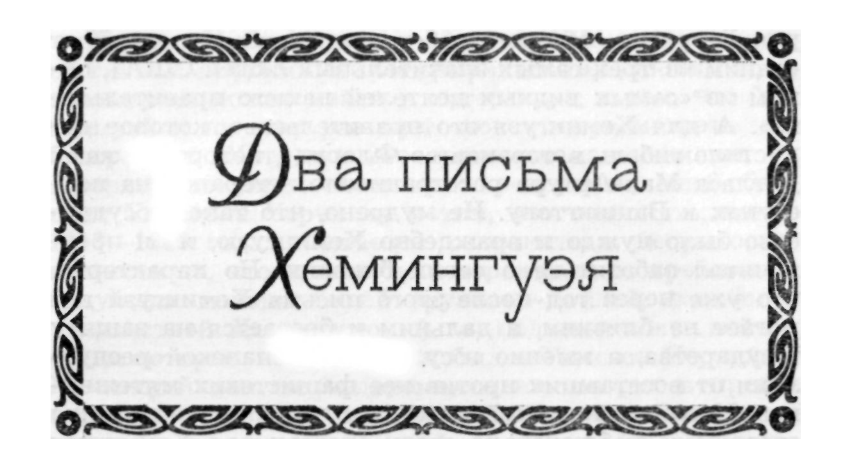
Слово о Хемингуэе —

КАШКИН

ГОЛУБЕНЦЕВ

и

ЮДИНА



Два письма Хемингуэя

Письма Хемингуэя сами говорят за себя. Разъяснения требуют разве что два-три момента.

В одном месте письма 1935 года Хемингуэй полемизирует с моей статьей о нем, где, наряду с высокой оценкой его творчества, была и озабоченность тем, к чему ведет Хемингуэя подчеркнутая анархо-индивидуалистическая бравада его мистера Фрэзера. Признавая очистительную роль революции, как своего рода катарсис, Хемингуэй в ту пору отождествлял коммунизм с государством, а всякое государство для него тогда означало бюрократию. В письме Хемингуэй полемически подчеркивает свое отношение к государству. Но какому? Его взгляды на государство формировались в годы, когда он наблюдал зарождение и рост беззаконного фашистского государства в Италии, наблюдал ростки того же во Франции, где, наряду с пресловутой французской бюрократией и полицией, уже в 20-х годах орудовали своего рода «ультра», тогда именовавшие себя «королевскими молодчиками»; наблюдал, наконец, пышный расцвет нацизма в гитлеровском государстве, войну с которым Хемингуэй считал неизбежной уже начиная с 1934 года. Да не очень далеко от своих вчерашних противников ушли политиканы и бюрократы пресловутой американской демократии. В романе «Иметь и не иметь» выведены их представители: крупный бизнесмен, а одновременно торгаш и мошенник Джонсон или крупнейший бюрократ Фреде-

рик Гаррисон, которого на страницах романа именуют «одним из трех самых значительных людей США», одним из «самых видных деятелей нашего правительства». А для Хемингуэя это правительство, которое допустило гибель ветеранов во Флориде, которое руками Дугласа Мак-Артура расстреливало ветеранов на подступах к Вашингтону. Не мудрено, что такое государство было чуждо и враждебно Хемингуэю, и он предпочитал заботиться о своих близких. Но характерно, что уже через год после этого письма Хемингуэй помогает не близким, а дальним и бросается на защиту государства, а именно государства Испанской республики от восставших против нее фашистских мятежников. И теория невмешательства в политику, и позиция стороннего наблюдателя сразу отошли для Хемингуэя в прошлое. Вернувшись в 1937 году из республиканской Испании во Флориду, Хемингуэй застал там посланный ему номер журнала «La Littérature Internationale» с моей статьей о его творчестве «La tragédie de la force dans le vide» («Трагедия силы в пустоте»). И вот 24 июля 1937 года он пишет в письме редактору этого журнала С. Динамову: «Спасибо за... «Интернациональную литературу» со статьей Кашкина. Надеюсь, мне еще удастся некоторое время давать повод Кашкину пересматривать окончательную редакцию моей биографии... Передайте от меня Кашкину, что война совсем другая, когда тебе 38 лет, а не 18, 19, 20. И насколько она другая. Когда-нибудь я напишу ему об этом, если вообще останется время писать письма. Сейчас я приехал повидаться с моей семьей, прежде чем вернуться в Испанию». Время для следующего письма нашлось уже после окончательного возвращения Хемингуэя из Испании весной 1939 года. А затем началась вторая мировая война, в которой непосредственно участвовал Хемингуэй, в Европе был заключен пакт, была финская кампания, и ни письма, ни обещанные корректуры до меня не доходили. Доходили уже после войны только приветы в письме к К. Симонову или устно через посещавших Хемингуэя на Кубе товарищей: В. Кузмищева, Л. Камынина, В. Машкина [1], М. Мохначева [2].

---

[1] В. Машкин. В стране длиннобородых. М., изд-во «Молодая гвардия», 1960, стр. 46.

[2] «Известия», 19 марта 1960 года, № 67.

Письмо К. Симонову от 20 июня 1946 года интересно главным образом не биографическими данными, которые уже можно найти в литературе, а тем, что Хемингуэй и на этот раз дает повод пересмотреть его биографию. Хотя и с оговорками и извинениями, он говорит в письме о политике и недвусмысленно обвиняет Уинстона Черчилля в том, что тот опять, как в 1918—1919 годах, пытается сохранить в неприкосновенности то, что может быть ограждено от требований будущего только силой оружия — войной, все более ненавистной Хемингуэю. А о поджигателях войны, среди которых не последним был и Уинстон Черчилль, Хемингуэй так же недвусмысленно говорит в предисловии к «Прощай, оружие!» 1948 года, что их надо поставить к стенке в первый же день войны, которую они могут разжечь.

Что же касается государства, то практика анархистов, оказавшихся у власти в республиканской Испании, и особенно в Каталонии, раскрыла Хемингуэю глаза на сущность такого государства-минимум. И он, хотя бы на время войны, высказывался за железную дисциплину Пятого полка и испанских коммунистов и на этой почве порвал долголетнюю дружбу с Дос Пассосом.

Второй момент — это резкие выступления Хемингуэя против критики. Но опять-таки — против какой? Он имеет в виду критику необоснованную, заведомо предвзятую и недоброжелательную. К тому времени фашиствующий английский критик Уиндгем Льюис, пародируя заглавие «Мужчины без женщин», причисляет в своей книге Хемингуэя к «мужчинам без муз» (в статье «Тупой бык»), а небезызвестный американский писатель и критик Макс Истмен, просто клевеща, в своей статье именует самого Хемингуэя «быком после полудня», издевательски прохаживаясь насчет его будто бы напускной и мнимой мужественности и присоединяясь к нападкам на Хемингуэя троцкиствующих литераторов. Когда Хемингуэя попытались таким образом отлучить от того, что ему было всего *дороже*, — от искусства и от *мужества*, — он дал резкий отпор, тем более что подоплека этой травли была глубже и коренилась в расхождении взглядов на события в Испании. А с кем из критиков Хемингуэй считается? С Эдмун-

дом Уилсоном и с Малькольмом Каули, который в 1935 году казался ему «новообращенным в коммунистическую веру». Затем, как это ни неожиданно, с Майклом Голдом, несмотря на то что тот был тогда уже ветераном американского коммунизма, и, наконец, с критиком из далекого Советского Союза. И считается несмотря на то, что все четверо, не скрывая, говорили Хемингуэю в лицо много горьких слов. Так что линия размежевания как будто ясна.

Хемингуэй был нетерпим и крут по отношению к критикам. Он редко обращался к ним с письмами. Тем знаменательнее неизменно дружеский тон его писем русским писателям и критикам, — для него это были люди, говорившие на языке Толстого, Тургенева, Чехова, это были соотечественники его боевых товарищей по Испании, это были представители так горячо полюбивших его советских читателей.

Наконец, третий момент. В своих ошибочных суждениях о «писателе как цыгане» и о разнице между классово ограниченным и «всеобъемлющим» писателем Хемингуэй односторонне оперирует масштабами всенародного писателя, имея, очевидно, в виду великих романистов XIX века — Льва Толстого, Бальзака. Однако своею жизненной и творческой практикой Хемингуэй опровергает собственные суждения. Будучи писателем мирового масштаба, он все-таки и сам не избежал классовой «принадлежности», о которой упоминает с такой иронией. Разделяя иные из предрассудков своего класса, отдавая в известный период дань индивидуалистским и анархическим настроениям, столь распространенным среди западной литературной богемы, Хемингуэй все же не только делом — своим личным участием в гражданской войне в Испании, но и словом — пером писателя-антифашиста — опровергает мысли, высказанные в его письме. Он не только с оружием в руках борется против Франко и Гитлера, но и признает необходимость для достижения победы над фашистами строгой партийной дисциплины и сам подчиняется ей на время войны.

Парадоксален, а то и противоречив иногда бывает Хемингуэй и в большом и в малом. Шутливо полемизируя со мной, он, закончив свой дифирамб живительной силе спиртного, тут же в заключение оговаривает-

ся, что в двух случаях надо обязательно быть трезвым: «когда пишешь и когда сражаешься». А в борьбе — за письменным столом с непокорным материалом и на поле настоящих сражений с фашистами — был для Хемингуэя настоящий смысл его жизни.

1

Ки-Уэст. Флорида. 19 августа 1935

Дорогой Кашкин.

Спасибо за книгу [1] и статью в «Интернациональной литературе» [2]. Они пришли сегодня через Сарояна. А несколько раньше статью мне прислал «Эскуайр» [3], и я прочел ее.

Приятно, когда есть человек, который понимает, о чем ты пишешь. Только этого мне и надо. Каким я при этом кажусь, не имеет значения. Здесь у нас критика смехотворна. Буржуазные критики ни черта не понимают, а новообращенные коммунисты ведут себя, как и подобает новообращенным: они так стараются быть правоверными, что их заботит только, не было бы ереси в их критических оценках. Все это не имеет никакого отношения к литературе, которая остается сама собою, если она действительно литература, кто бы ни писал и каковы бы ни были его убеждения. Лучший критик у нас теперь Эдмунд Уилсон, но он больше не читает выходящих книг. Каули честен, но очень упрям и все еще слишком ошеломлен своим новообращением. Он, кажется, тоже перестает читать. Все прочие — карьеристы. Я не знаю ни одного, кого хотел бы иметь рядом с собой и кому смог бы довериться, если бы когда-нибудь вместе пришлось за что-нибудь драться. Да, я забыл Майкла Голда. Он тоже честен.

Вот как обстоит дело с большинством критиков. Напишет, скажем, Айсидор Шнейдер статью обо мне. Я ее прочитаю, потому что я профессионал и мне не комплименты нужны, а то, что меня может чему-нибудь

---

[1] Сборник рассказов «Смерть после полудня». Москва, 1934.
[2] «The Tragedy of Craftsmanship». «International Literature», 1935, № 5.
[3] Американский журнал, в котором в эти годы сотрудничал Хемингуэй.

научить. А статья окажется пустая, и ничему я из нее не научусь. И не возмущаешься, а просто делается скучно. Потом кто-нибудь из моих друзей (скажем, Джозефина Хербст) напишет Шнейдеру и станет выговаривать ему: «Как же это вы пишете такое, а «Прощай, оружие!», а то, что Хэм сказал в «Смерти после полудня», и так далее. А Шнейдер напишет ей в ответ, что не читал ничего из моих вещей после «И восходит солнце», где ему почудился антисемитизм [1]. И тем не менее он пишет всерьез статью о твоем творчестве. Это не прочтя трех твоих последних книг. Ну, да все это ерунда.

Ваша статья очень интересна. Жаль только одно: она кончается на том, что я, как мистер Фрэзер [2], лежу в Биллингсе, штат Монтана, и правая рука у меня сломана так основательно, что прямо-таки выворочена на спину. Потребовалось пять месяцев, чтобы залечить перелом, и рука долго оставалась парализованной. Пытаюсь писать левой рукой, но не выходит. Наконец нерв (musculo-spiral) восстанавливается, и через пять месяцев я снова могу владеть кистью. Но тем временем не мудрено приуныть. Потом я вспомнил эти дни физической муки и уныния, вспомнил людей в больнице и все остальное и написал рассказ «Дайте рецепт, доктор». Потом я написал «Смерть после полудня», потом еще рассказы для последнего сборника [3]. Потом я отправляюсь на Кубу и там застаю волнения. Еду в Испанию и пишу чертовски хороший рассказ о силе необходимости. Его заглавие «Один из рейсов», и вы его, должно быть, не видели [4]. А между делом пишу всякую всячину в «Эскуайр», чтобы прокормить себя и свою семью. Они там вперед не знают, что я им напишу, и получают рукопись накануне сдачи номера в набор. Бывает лучше, бывает и хуже. Я затрачиваю на это каждый раз не больше одного дня и стараюсь, чтобы это было интересно и правдиво. Во всяком случае, без всяких претензий. Потом мы едем в Африку, и никогда

---

[1] Очевидно, в обрисовке Роберта Кона.

[2] Персонаж рассказа «Дайте рецепт, доктор», мысли которого разделяет и Хемингуэй.

[3] Сборник «Победитель не получает ничего».

[4] Это первая из трех новелл, из которых составился роман «Иметь и не иметь».

в жизни я не проводил времени лучше. Недавно закончил книгу[1] и пошлю ее Вам. Возможно, Вы сочтете ее никудышной, а может быть, она Вам понравится. Как бы то ни было, лучше не написалось. Если Вам она понравится и Вы захотите напечатать что-нибудь из нее, — печатайте. Может быть, она Вас и не заинтересует. Но мне кажется, что если не для журнала, то для Вас лично она окажется интересной.

Теперь все стараются запугать тебя, заявляя устно или в печати, что если ты не станешь коммунистом или не воспримешь марксистской точки зрения, то у тебя не будет друзей, и ты окажешься в одиночестве. Очевидно, полагают, что быть одному — это нечто ужасное; или что не иметь друзей страшно. Я предпочитаю иметь одного честного врага, чем большинство тех друзей, которых я знал. Я не могу быть сейчас коммунистом, потому что я верю только в одно: в свободу. Прежде всего я подумаю о себе и о своей работе. Потом я позабочусь о своей семье. Потом помогу соседу. Но мне дела нет до государства. Оно до сих пор означало для меня лишь несправедливые налоги. Я никогда ничего у него не просил. Может быть, у Вас государство лучше, но, чтобы поверить в это, мне надо было бы самому посмотреть. Да и тогда я немногое узнаю, потому что не говорю по-русски. Верю я в абсолютный минимум государства.

В какие бы времена я ни жил, я всегда смог бы о себе позаботиться; конечно, если бы меня не убили. Писатель — он что цыган. Он ничем не обязан любому правительству. И хороший писатель никогда не будет доволен существующим правительством, он непременно поднимет голос против властей, а рука их всегда будет давить его. С той минуты, как вплотную сталкиваешься с любой бюрократией, уже не можешь не возненавидеть ее. Потому что, как только она достигнет определенного масштаба, она становится несправедливой.

Писатель смотрит со стороны, как цыган. Сознавать свою классовую принадлежность он может только при ограниченном таланте. А если таланта у него достаточ-

---

[1] «Зеленые холмы Африки».

но, все классы — его достояние. Он черпает отовсюду, и то, что он создает, становится всеобщим достоянием.

Почему бы писателю ожидать награды или признания от какой-нибудь одной социальной группы или какого-либо правительства? Единственная награда писателя в том, чтобы хорошо делать свое дело, и это достаточная награда для каждого. Нет для меня зрелища недостойнее того, как человек пыжится, стараясь попасть во Французскую академию или в любую академию.

Так вот, если Вы думаете, что такие взгляды грозят опустошенностью и делают из личности человеческий брак, то, по-моему, Вы не правы. Мера творчества не в количестве. Если тебе в рассказе удается достигнуть той насыщенности и значительности, которых другой достигает только в *романе*, — твоему рассказу обеспечена столь же долгая жизнь, если, конечно, он и в других отношениях хорош. А подлинное произведение искусства никогда не умрет, какая бы политика ни была в его основе.

Если ты веришь в свое дело, как я верю в важность работы писателя, и непрестанно *работаешь*, — у тебя не может быть разочарования, разве что ты слишком падок до славы. И только не можешь примириться с тем, как мало времени отпущено тебе на жизнь и на то, чтобы сделать свое дело.

Жить в действии для меня много легче, чем писать. У меня для этого больше данных, чем для работы за столом. Действуя, не задумываешься. И когда тебе приходится туго, тебя держит сознание, что иначе ты поступить не мог и что ответственность с тебя снята Но когда пишешь, никогда не удается написать так хорошо, как хотелось бы. Это постоянный вызов и самое трудное дело из всех, какое мне приходилось делать. Поэтому я и делаю его — пишу. И я бываю счастлив, когда это у меня выходит.

Надеюсь, я еще не надоел Вам. Я пишу Вам это потому, что Вы так заботливо и тщательно изучили то, что я написал, и затем, чтобы Вы знали кое-что из того, о чем я думаю. Пусть даже, прочитав это, Вы окажетесь обо мне дурного мнения. Мне наплевать, знают ли наши американские критики, о чем я думаю, потому

что я не уважаю их. Но Вас я уважаю и ценю, потому что Вы желали мне добра.

Искренне Ваш

Эрнест Хемингуэй.

P. S. Встречаете ли Вы Мальро? По-моему, «Условия человеческого существования» — лучшая из книг, которую я прочел за последние десять лет. Если Вы встретите его, скажите это ему от моего имени. Я хотел написать ему, но по-французски я так перевираю написание многих слов, что я не решился — стыдно.

Я получил телеграмму, подписанную Мальро, Андре Жидом и Ролланом, с приглашением на какой-то писательский конгресс, но она шла почтой из Лондона и дошла до меня на Багамских островах через две недели после окончания конгресса. А они, вероятно, считают невежливостью, что я не ответил.

Новая книга выйдет в октябре. Я тогда и пошлю ее Вам. Со мной всегда можно связаться через Ки-Уэст, Флорида, в США. В мое отсутствие почту мне пересылают.

Э. Х.

P. P. S. Вы, должно быть, не пьете. Я заметил, что Вы с пренебрежением отзываетесь о бутылке. Я пью с пятнадцатилетнего возраста, и мало что доставляло мне большее удовольствие. Когда целый день напряженно работала голова и знаешь, что назавтра предстоит такая же напряженная работа, что может отвлечь мысль лучше виски и перевести ее в другую плоскость? Когда ты промок до костей и дрожишь от холода, что лучше виски подбодрит и согреет тебя? И назовет ли кто-нибудь средство, которое лучше рома дало бы перед атакой мгновение хорошего самочувствия? Я лучше откажусь от ужина, чем от стакана красного вина с водою на ночь. Только в двух случаях пить нехорошо — когда пишешь и когда сражаешься. Это надо делать трезво. Но стрелять на охоте мне вино помогает. Современная жизнь часто оказывает механическое давление, и спиртное — это единственное механическое противоядие. Напишите, следует ли мне что-нибудь за мои кни-

ги, и я *приеду в Москву,* мы подберем людей, знающих толк в вине, и пропьем *мой гонорар* [1], чтобы преодолеть это механическое давление.

2

Ки-Уэст. 23 марта 1939

Дорогой Кашкин.

Право, я очень рад Вашему письму. И особенно тому, что переводы моих вещей в СССР в руках того, кто писал на мои книги лучшие и наиболее поучительные для меня критические оценки из всех, какие я когда-либо читал, и кто, вероятно, знает о моих книгах больше, чем знаю я сам. Право же, я очень доволен, что Вы продолжаете заниматься этим, и велю издательству Скрибнерс посылать Вам корректуры моих книг. А кроме того, настоящим я предоставляю Вам право на авторизованную сценическую переработку моей пьесы.

Относительно порядка размещения рассказов в сборнике [2]. Скрибнерс настоял [3], чтобы три новых были помещены в начале, и так как остальные оставались в том порядке, как они стояли в прежних сборниках, мне показалось, что это допустимо. Но, вероятно, лучше было бы, придерживаясь хронологии, поставить их в конец. В последующих изданиях, я думаю, правильнее помещать их в конце, и на все это я Вас уполномочиваю.

Недавно закончил несколько новых рассказов об Испании. Сейчас пишу роман [4] и уже написал пятнадцать тысяч слов. Пожелайте мне удачи, дружище. А еще один рассказ был напечатан в «Космополитэн» под заглавием «Никто никогда не умирает» [5]. Они кое-что в нем сократили, и если Вы его захотите напечатать, подождите, пока я не пришлю Вам ту редакцию,

---

[1] Выделенное курсивом приписано от руки.
[2] Речь идет о сборнике «Пятая колонна и первые 38 рассказов».
[3] Видимо, из коммерческих соображений.
[4] Речь идет о романе «По ком звонит колокол».
[5] Перевод напечатан в журнале «Огонек», 1959, № 30.

которую собираюсь опубликовать в книге. Нет под рукой экземпляра, а то послал бы.

Вам для сведения: в рассказах о войне я стараюсь показать *все* стороны ее, подходя к ней честно и неторопливо и исследуя ее с разных точек зрения. Поэтому не считайте, что какой-нибудь рассказ выражает полностью мою точку зрения; это все гораздо сложнее.

Мы знаем, что война — это зло. Однако иногда необходимо сражаться. Но все равно война — зло, и всякий, кто станет это отрицать, — лжец. Но очень сложно и трудно писать о ней правдиво. Например, — с точки зрения личного опыта, — в Итальянскую кампанию 1918 года, когда я был юнцом, я очень боялся. В Испании, через несколько недель, страха уже не было, и я был очень счастлив. Но для меня не понимать страха у других или отрицать, что он вообще существует, было бы плохо, особенно как для писателя. Просто я сейчас лучше понимаю все это. Если уж война начата, единственное, что важно, — это победить, а это-то нам и не удалось. Ну покудова к черту войну. Я хочу писать.

Ту страничку о наших мертвых в Испании, которую Вы перевели[1], написать мне было очень трудно, потому что надо было найти нечто, что можно бы честно сказать о мертвых. О мертвых мало что можно сказать, кроме того, что они мертвы. Хотелось бы мне с полным пониманием суметь написать и о дезертирах и о героях, трусах и храбрецах, предателях и тех, кто не способен на предательство. Мы многое узнали о всех этих людях.

А если коснуться литературных пересудов, то Дос Пассос, такой добрый малый в прежние годы, тут у нас вел себя очень плохо. По-моему, все дело в страхе, и к тому же постоянное влияние жены. В первый же день приезда в Мадрид он попросил Сиднея Франклина, — он матадор и помогает мне, — послать телеграмму. Она гласила: «Милая зверушка скоро возвратимся домой». Цензор вызвал меня, чтобы убедиться, что это не шифр и что это, собственно, значит. Я сказал, значит это просто, что тот струсил. Он твердо решил, что с ним ничего не должно случиться, и все воспринял

---

[1] «Американцам, павшим за Испанию».

только по мерке им виденного. Он всерьез уверял нас, что дорога из Валенсии в Мадрид гораздо опаснее, чем фронт. И сам себя в этом твердо уверил. Вы понимаете — *Он,* с его великой анархистской идеей о *Себе Единственном,* проехал по этой дороге, где бывали, конечно, несчастные случаи. А на фронте во время его трехдневного пребывания в Мадриде все было спокойно. А так как *Он* — пуп земли, то для него невозможно было поверить, что могло что-нибудь случаться на фронте. Эх, все это далеко позади, но люди, подобные Досу, пальцем не шевельнувшие в защиту Испанской республики, теперь испытывают особую потребность нападать на нас, пытавшихся хоть что-нибудь сделать, чтобы выставить нас дураками и оправдать собственное себялюбие и трусость. А про нас, которые, не жалея себя, дрались сколько хватало сил и проиграли, теперь говорят, что вообще глупо было сражаться.

А в Испании забавно было, как испанцы, не зная, кто мы такие, всегда принимали нас за русских. При взятии Теруэля я весь день был в атакующих войсках и в первую же ночь проник в город с ротой подрывников. Когда обыватели высыпали из домов и стали спрашивать, что им делать, я сказал им оставаться по домам и в эту ночь ни под каким видом не выходить на улицу; и втолковал им, какие мы, красные, славные ребята, и это было очень забавно. Все они думали, что я русский, и когда я сказал, что я североамериканец, они этому не поверили. И во время отступления было то же. Каталонцы, те при всех обстоятельствах методически двигались прочь от фронта, но всегда очень довольны были, когда мы, «русские», пробивались через их поток в ошибочном направлении — то есть к фронту. Когда каталонцы столько месяцев занимали участок фронта в Арагоне и ровно ничего не делали, у них между своими и фашистскими окопами был километр ничейной земли, а на дороге, ведущей к фронту, установлен был дорожный знак с надписью: Frente! Peligro! (Берегись! Фронт!) Я сделал хороший снимок этой доски.

Ну, довольно болтать. Мне очень хочется повидать Вас и хотелось бы побывать в СССР. Но сейчас мне надо писать. Пока идет война, все время думаешь, что тебя, может быть, убьют, и ни о чем не заботишься. Но

вот меня не убили, и, значит, надо работать. А как Вы сами, должно быть, убедились, жить гораздо труднее и сложнее, чем умереть, и писать все так же трудно, как и всегда. Я бы охотно писал даром, но если никто не будет платить, пожалуй, умрешь с голоду.

Я мог бы получать большие деньги, пойди я в Голливуд или сочиняя всякое дерьмо. Но я буду писать как можно лучше и как можно правдивее, пока не умру. А я надеюсь, что никогда не умру. Теперь работаю на Кубе, где мне удается укрыться от писем, телеграмм, приглашений и т. п. и работать как следует. И я чувствую себя хорошо.

До свиданья, Кашкин, и всего Вам лучшего. Я высоко ценю Ваш честный и заботливый подход к переводам. Передайте мои наилучшие пожелания всем товарищам, участвовавшим в переводе сборника. Товарищ — это слово, о котором я теперь знаю много больше, чем когда писал Вам в первый раз. Но знаете, что забавно? Единственно, что надо делать совершенно самостоятельно и в чем никто на свете не может тебе помочь, как бы ему ни хотелось (разве что оставив тебя в покое), — это писать. Очень это трудное дело, дружище. Попробуйте как-нибудь. (Шутка!)

Хемингуэй.

1962



1. ЧЬИМ ГОЛОСОМ

Часто говорят: форма — содержание — форма. Ведь форма как будто объемлет содержание, служит его оболочкой. Но в художественном творчестве дело обстоит сложнее. Неразрывная связь формы с содержанием приводит к тому, что с содержания-замысла все начинается и содержанием-результатом все кончается, а форма незримо, а потом и зримо присутствует на всех стадиях творческого процесса, воплощая собою то, что замыслил и чего достиг художник. Взаимопроникновение этих двух необходимых сторон творчества особенно ясно сказывается в стиле художника.

Обаяние хемингуэевской прозы своеобразно и неотразимо. Его хватает и на то, чтобы ослепить восторженных почитателей блеском одной из граней, но во всей своей притягательной силе оно раскрывается тогда, когда его многообразие и его жизненность проявляются не в абстрактных стилистических построениях, а в живом дыхании, то ровном и даже чуть замедленном размеренном дыхании экспериментатора, то в разгоряченном дыхании бойца. И это обаяние в том, что оно передает самый ритм его жизни и от него неотъемлемо.

Хемингуэй считал своей целью писать только о том, что знаешь, и писать правду. А кого начинающий писатель знает лучше себя? Однако Хемингуэй не пи-

сал автобиографии, все проведено им сквозь призму художественного вымысла, который для него правдивее эмпирических фактов. Хемингуэй обычно берет кусок жизни и, выделив основное, переносит его в условный план искусства, сохраняя и в вымысле много увиденного и пережитого. Поэтому внутреннюю жизнь такого писателя, как Хемингуэй, можно лучше всего проследить и понять по тому, что волновало его воображение и что воплощено им в художественных образах.

Прежде всего это сказалось в выборе героев, в том, кому он передает свою авторскую функцию рассказчика, когда сам от нее отказывается. В этом смысле персонажи Хемингуэя — это прежде всего его двойники, близкие ему по мироощущению, мыслям и чувствам. Затем это люди, которые для основного героя представляются образцом или образчиком хорошего или плохого, но до известной степени и загадкой. Они обычно показаны во внешних своих действиях. Это, с одной стороны, такой человеческий эталон, как Педро Ромеро, или вырубленные из одного куска статичные фигуры охотников, как Уилсон, а с другой стороны — такие неприемлемые для Хемингуэя и его двойников человеческие экземпляры, как Роберт Кон, или писатель Гордон, или «пресный Престон».

К внешне изображенным относятся в основном (за не очень характерными для Хемингуэя исключениями) его женские типы. Это скорее катализаторы каких-то процессов, чем носители их.

Особняком стоят образы тех спутников жизни Ника Адамса — его отца, матери, деда, — о которых он мог бы сказать с исчерпывающей полнотою, но не позволяет себе этого. Не говорить о них Хемингуэй не может, но говорит намеренно отрывочными, мимолетными намеками, и они проходят в разных книгах лишь намеченными, пунктирными силуэтами, но проходят через все его творчество.

С юных лет Хемингуэя окружала обывательщина Ок-Парка, своим воинствующим мещанством проникшая и в семью доктора Адамса. Первой жертвой его был сам доктор. Но это происходило «дома», в родной семье, и писать об этом он себе запрещал. Кроме отдельных намеков, эти спутники жизни Ника Адамса

Остались не воплощенными на бумаге, и только отголоски сходных отношений и властные черты жены доктора Адамса чувствуются в хищных мещанках: Марго Макомбер, жене писателя Эллен и отчасти даже в «брюзге Бриджес».

А следующим кругом был воинствующий бизнес всего американского образа жизни, жертвами которого становились не только доктор Адамс, но и все загнанные, затравленные — всякие Оле Андресоны, Кэмбеллы, белые чемпионы и т. д. В «Вешних водах» Хемингуэй вывел и взбунтовавшихся обывателей, почти бродяг. Но это все он видел еще дома, в родном городе, в родной стране, откуда Ник скоро уехал.

«Не дома», в Париже, он встретил, по существу, все тех же взбунтовавшихся обывателей-американцев, встретил если не американский, то европейский, но одинаково респектабельный и душный образ жизни.

Интеллигенты побогаче, из Принстонского, Колумбийского, Гарвардского университетов, играли здесь в писателей или хотя бы в меценатов, и в чем-то они были очень похожи друг на друга, какое бы имя они ни носили: Кон или Гордон, Макомбер или Престон, Эллиоты или Холлисы. А в большом мире Ник сталкивался с еще более страшным и отвратительным: это была хищная и опасная жадность людей из мира «Иметь и не иметь», и предателей, и генералов-политиков, о которых говорит полковник Кантуэлл.

С первых шагов своей сознательной жизни, общаясь с этими людьми и дельцами и преступниками помельче и задаваясь вопросом: «Как жить?» — Хемингуэй отвечал: «Не как они!» Такой образ жизни гибелен, это надо подавить в себе, от этого надо освободиться. Но как жили двойники Хемингуэя? Обретая условность вымысла, меняя имена от Ника Адамса до полковника Кантуэлла, они сохраняют некоторые роднящие их характерные черты.

Ник уехал из своего города и своей страны. Джейк Барнс и ему подобные болезненно переживают на чужбине свою неустроенность, неспособность создать этот пресловутый «дом», свой семейный очаг. И вот в отрыве от своего дома, среды, почвы углубляется состояние самоизоляции и одиночества. Основное жизнеощу-

щение Фредерика Генри — это чувство утраты всего дорогого — от самоуважения до любимой.

Мистер Фрэзер бьется над сложностью жизни уже не по-мальчишески, как Кребс, но так же беспомощно. Писатель Гарри, упершись в тупик, сознает, что жизнь прожита им не так, его томит оглядка на упущенные возможности, его расслабляют напрасные сожаления. И в 30-х годах в тупике не только писатель Гарри, но и сам Хемингуэй, которого по-прежнему мучает вопрос: «Как жить?» Он будто завидует людям действия, даже бездумным солдатам, таким, как Беррендо, дубоватым джентльменам-охотникам, как Уилсон. Он приглядывается к своему будущему герою-рыбаку, который еще недостаточно состарился, чтобы стать стариком Сантьяго; он восхищается тем, с какой четкой уверенностью работают Бельмонте, Маэра и особенно Педро Ромеро, который «подвергал себя предельному риску, сохраняя при этом чистоту линий». Начинаются поиски героя, пускай не победителя, но и не побежденного. Этому способствует знакомство в Испании с Лукачом, Хейльбруном, Иполито, Рэвеном. Хемингуэй создает образ революционера Макса. И вот кульминация этих поисков героя — им наконец оказывается сам двойник, который идет в люди, становится в строй, чтобы сражаться за правое дело. Сначала это Филип Ролингс, еще скрывающий эту самоотдачу под маской шалопая. Потом, обратясь за помощью к памяти о деде, Роберт Джордан оказывается способным на подвиг ради других.

Но вот кончилась вторая мировая война, оставшаяся пока почти не отображенной в известном нам творчестве Хемингуэя, и состарившийся автор вслед за одним думающим стариком — Ансельмо — выводит и другого старика — Сантьяго — и вверяет им многие из своих заветных мыслей.

А другую часть этих горьких мыслей о жизни, и особенно о последней войне, он вкладывает в предсмертную исповедь Кантуэлла о том, на что потрачена была его жизнь.

По-новому раскрывается то, что было уже намечено в той же «Фиесте» («И восходит солнце»), «Вине Вайоминга», в «Ожидании». Чаще возникают проблески нового, более светлого отношения к жизни, каких-то на-

дежд на будущее, что находит некоторое воплощение в образе мальчика Маноло или в новой для Хемингуэя мягкости и заботе слепого писателя о близких. Все это говорит о том, какими мыслями и чувствами жил в последние годы Хемингуэй. Но насколько это отразилось и воплотилось в его последних, еще не изданных книгах — мы пока не знаем.

Хемингуэй в основном не сочинитель, а «отобразитель» своей жизни. Вглядываясь в вереницу его двойников, мы видим, как, отталкиваясь от неприемлемого, притягиваясь к тому, что он считал достойным внимания, Хемингуэй последовательно выделяет отдельные черты одного или сходных персонажей или характеров. И, вместе с ними изживая в себе то, что он считал неприемлемым, Хемингуэй движется от подчеркнутой обыденности к героическому подвигу Джордана и повседневной героике труда, которой живет Сантьяго.

Так как же говорят, как рассказывают, как думают герои Хемингуэя? Хемингуэй умеет, когда нужно, перевоплощаться и глядеть сквозь призму вымышленного сознания, будь то репортер в «Непобежденном», хлебный маклер, Мария Морган или Дороти Холлис в «Иметь и не иметь» и даже загнанный лев в «Недолгом счастье Фрэнсиса Макомбера». Но Хемингуэй не часто идет на это. Он или рисует свои персонажи извне, или обычно предпочитает сохранять свою точку зрения или интонацию, даже доверяя ее своим двойникам. В этом смысле несобственно-прямая речь — это, в сущности, лишь удобный способ довести до читателя как их, так и свои мысли. И чаще всего персонажи его книг (конечно, не говоря о характерных фигурах) думают, рассказывают и говорят, как мог бы говорить, рассказывать и думать сам Хемингуэй.

2. ЧТО ЕСТЬ СТИЛЬ?..

В одном из своих стихотворений Арчибальд Мак-Лиш писал о юнце с плотничьего чердака на улице Нотр-Дам де Шан, который «выточил стиль эпохи из ореховой трости».

Нобелевский комитет мотивировал свое решение о присуждении Хемингуэю премии тем, что он «мастерски владеет искусством современного повествования»,

и лишь внешним поводом для этой награды был выход в свет книги «Старик и море». Конечно, не эта повесть может считаться всесторонним выражением нового стиля — для этого «Старик и море» достаточно традиционная у Хемингуэя книга. Однако Нобелевский комитет, воспользовавшись ее выходом, поспешил наградить Хемингуэя, пока тот не выдал еще одну бомбу непосредственного действия, какой был во многих отношениях роман «По ком звонит колокол». Спокойней было награждать за «стиль».

Значит, так по-разному, но единодушно ценят стиль Хемингуэя. Каков же он, этот стиль? Что это — репортерская сжатость, недоговоренность, подтекст его первых книг или более широкое дыхание романа «По ком звонит колокол», судорожная сдержанность или живой, непринужденный диалог, четкость лаконичных описаний (или необъятные периоды для тех же описаний) и лирическая дымка внутренних монологов, подчеркнутая сухость «объективного» тона или взволнованная патетика публицистических выступлений? Ни то, ни другое, ни третье в отдельности. И то, и другое, и третье, вместе взятые. Мастерство гибкое и емкое.

В том-то и дело, что Хемингуэй мастерски владел многими видами литературного оружия и в разное время применял их порознь, а иногда и вместе, в зависимости от поставленной цели, художественной задачи и данных обстоятельств.

В том-то и дело, что нет абстрактного, незыблемого и догматически ограниченного «стиля Хемингуэя» — рубленого или пространного, сдержанного или явно ироничного, — а есть осмысленный, эволюционировавший во времени подход большого мастера к различным формам той художественной сути, которую он хотел выразить в данном произведении.

Может быть, наиболее показательным примером может служить рассказ «На Биг-Ривер». На первый взгляд это до утомления скрупулезная фиксация всех подробностей рыболовной экскурсии Ника Адамса. Если это так, то к концу дня, пройдя с Ником по всем бочагам и протокам, мы устаем не меньше самого рыболова, и в этом плане цель автора — дать нам провести день вместе с Ником — в определенном смысле достигнута.

Но почему автор все же так настаивает на подробнейшем, чисто механическом перечислении простейших действий Ника: взял коробок, вытащил спичку, чиркнул о коробок, поднес к хворосту, раздул огонек и пр.? Почему так назойлив ритм этих рубленых фраз — он взял, он зажег, он положил и пр.? Как будто Ник старается, чтобы в цепи его последовательных действий не оставалось ни просвета, ни щелки, в которую могла бы проскользнуть посторонняя — нет! — навязчивая мысль. И это действительно так. Дело в том, что рассказ «На Биг-Ривер» — это не изолированный эпизод рыбной ловли, это последний рассказ книги о Нике Адамсе, о его переживаниях в наше «мирное» время. «В наше время» — это книга о том, как со всех сторон, на все лады жизнь бьет по еще не окрепшему сознанию юноши Ника. Это непрерывный ряд ударов: социальных, семейных, профессиональных, личных, ударов физических, психических, моральных, эмоциональных. Напряжение это проходит через всю книгу и кульминации своей достигает именно в рассказе «На Биг-Ривер». Здесь автор показывает результат этих травм в тот момент, когда все они уже отстоялись, уже отложились в сознании Ника и гнетут его и на мирной Биг-Ривер, как бомбы замедленного действия. Вот почему Ник не дает воли мысли, которая уведет его бог знает куда, опять сделав его таким, «какими вы не будете». Он заставляет себя думать только о том, что делает в данную минуту. Это акт его инстинктивного самосохранения.

И обо всем этом автор не говорит ни слова прямо и говорит об этом каждым словом косвенно — самой формой выражения. А читателям предоставляет узнать все это из всего контекста двенадцати рассказов о Нике Адамсе или довольствоваться скучным рассказом о рыбной ловле.

И характерно, что когда какое-нибудь действие своим драматизмом или напряженностью целиком увлекает и захватывает Ника (например, когда он видит первую большую форель или ловит и отпускает маленькую) и этим ограждает его от навязчивых мыслей, — монотонный ритм уже ненужных Нику механических действий прерывается и фраза автора на время течет шире и свободнее.

В скрупулезном описании всех стадий боя быков уже передано то напряжение, в котором находится матадор, обязанный убить быка одним ударом, сохраняя и свое и его (быка) достоинство, но убить он может только после строго обусловленной серии традиционных приемов, в которых он должен показать «чистоту линий при максимальном риске».

Однако иногда некоторые пространные описания, а не изображения находятся уже на самой грани необходимого. Таковы, например, детали того, что делает старик Сантьяго: то, сколько и на какой глубине он наладил удочек с живцами, и какая была леса на каждой из удочек, или как именно он вонзил гарпун в большую рыбу, каким способом принайтовил ее к лодке. В этом нет той психологической сверхзадачи, которая оправдывала дотошность рассказа «На Биг-Ривер». Ведь не в этой элементарной технике проявляется мастерство и выдержка Сантьяго, и такие куски остаются просто натуралистической деталью. Тут Хемингуэй попадает в плен к своему профессионализму, без которого мог бы обойтись. Ведь сущность «большого мастерства» Сантьяго он дает почувствовать и без технической документации, а трагическую тему тщетной борьбы за сохранение достигнутого выражает тоже скорее всем драматическим контекстом повести, чем подробным описанием каждого из этапов борьбы. Но обычно, зная все о том, что он пишет, Хемингуэй очень осмотрительно и расчетливо как художник применяет свои специальные знания.

Задача рассмотрения стиля Хемингуэя — дело на первый взгляд настолько самоочевидное и ясное, а на поверку такое сложное и неуловимое, что к задаче этой подходишь и раз и два и, с каждой попыткой задевая все выше поднимающуюся планку, обращаешься за помощью к самому автору, к тому, что сам он говорит о своем стиле.

Для того чтобы точнее уяснить особенность стиля Хемингуэя, посмотрим, к чему сознательно стремился и чего в этом отношении достиг Хемингуэй, который не переставал учиться своему делу до самой смерти.

Восхищение и неуместное «технологическое» подражание вызвала та манера, с которой дебютировал молодой Хемингуэй в своих ранних рассказах. Нет со-

мнения, что без блестящих экспериментальных этюдов, вроде «Кошки под дождем» и «Белых слонов», может быть, и не проклюнулось бы дарование Хемингуэя, но ценим мы стилиста Хемингуэя вовсе не только как юношу-экспериментатора, а как зрелого мастера.

Когда сам Хемингуэй вспомнил еще не преодоленный им в первых книгах телеграфный язык, стучащие ремарки (я сказал, он сказал), наигранную мальчишескую грубоватость и такие же тяжеловесные шутки (не говоря уже о прямом подражании Г. Стайн и Ш. Андерсону), он сказал в интервью 1958 года: «Я старался возможно полнее показывать жизнь как она есть, а это подчас бывает очень трудно, и я писал нескладно — вот эту нескладность и объявили моим стилем. Ошибки и нескладица сразу видны, а они это назвали стилем». А подражатели «схватывают только поверхностные и явные дефекты моей манеры, то, как мне самому не следовало бы писать, и ошибки, которых я не должен был бы делать. Они неизменно упускают главное, точно так же, как и многие читатели запоминают меня большей частью по моим дефектам».

И действительно, приглядываясь к эволюции творчества Хемингуэя, видишь, как небрежная спешка телеграфного языка рано сменилась отточенным лаконизмом, непроизвольная нескладица — намеренной угловатостью, когда этого требует определенная речевая характеристика. Мастер больше не щеголял своей ученической корявостью, а когда надо — ссужал ее своему герою, если тот был на самом деле коряв.

Много толкуют о какой-то особой, хемингуэевской «теории айсберга». Слов нет, у Хемингуэя это очень удачная образная формулировка, и важно то, что он не только сформулировал, но и творчески осуществлял одно из вечно новых требований реалистического искусства — строгий, сознательный отбор, этот ведущий принцип реализма. Это Хемингуэй воспринял у своих великих учителей Стендаля, Толстого, Флобера. Настоящий художник-реалист из массы тщательно освоенного материала, из вороха эскизов, из тысячи тонн словесной руды отбирает только самое характерное, самое существенное, даже не одну восьмую айсберга, а, может быть, одну тысячную большой горы. А до конца договаривать все важное и неважное — это обыкнове-

ние писателя-натуралиста. И стиль Хемингуэя в данном смысле — это неповторимое, выстраданное им умение мастерски пользоваться методом реалистического отбора. А глубина перспективы, масса семи восьмых погруженной части айсберга определяют и обеспечивают ту дорогую содержательную простоту, которая ничего общего не имеет с дешевым примитивом поверхностной простоватости.

Значит, дело тут не в новизне как таковой. Ведь вот что писал Голсуорси о Чехове: «О рассказах Чехова можно сказать, что у них как будто нет ни головы, ни хвоста, что они, подобно черепахе, сплошная середина. Однако многие, кто пытался ему подражать, не понимали, что головы и хвосты лишь втянуты внутрь, под панцирь». И действительно, достаточно вспомнить хотя бы чеховскую «Ведьму» — о почтальоне, завернувшем зимнею ночью в глухую кладбищенскую сторожку, и о его неудавшемся ухаживании за дьячихой. Но ведь это лишь фактический костяк рассказа, а суть его в том, что для мужа дьячихи случай этот — последний толчок, который окончательно убеждает его, что жена действительно ведьма, и только усиливает его влечение к этой загадочной женщине. А для дьячихи этот случай — последняя капля, которая переполняет чашу и делает для нее совершенно невозможной тянуть дольше опостылевшую жизнь с мужем. Почтальон уехал ни с чем. Рамки рассказа замкнуты. Выводы вынесены за его пределы. Рассказ кончен, но читатель может ясно себе представить дальнейшую судьбу этого супружества, расшатанного скукой совместного житья-бытья. Что бы ни случилось — счастью не бывать. И все это проходит под видимой поверхностью. Так что айсберг давно плавает в океане большой литературы.

Хемингуэй, например, в рассказе обычно сразу выделяет основную ситуацию и чаще всего ограничивает себя во времени — «сиюминутошным сейчас». Хемингуэй годами идет рядом со своими героями, но в его произведениях люди приходят неизвестно откуда, как бы из тьмы, и уходят в ночь под дождь или в смерть. В этом выключении из времени, календарного, а также исторического, в уходе героя в переживания данного момента таится опасность ослабления связи с обществом и самоизоляции. Но Хемингуэй, когда он за-

бывает о своих декларациях, слишком верный соратник, слишком дорожит действием и возможностью помочь, приложив свою силу, чтобы всецело поддаться этой опасности. Немногие узловые моменты выхвачены как короткими вспышками прожектора, направленного на ринг или на «ничью землю». Но автор показывает своих героев в минуты наивысшего напряжения, борьбы или переживаний, когда раскрывается все — и лучшее и худшее в них. А с творческой стороны за счет этого уплотнения времени достигается емкость и насыщенность повествования.

При таком подходе даже в самом точном описании отпадает необходимость исчерпывающей полноты деталей и «кажется, что все можно уложить в один абзац, лишь бы суметь». Как говорит об этом сам Хемингуэй: «Если писатель хорошо знает то, о чем пишет, он может опустить многое из того, что знает, и, если он пишет правдиво, читатель почувствует все опущенное так же сильно, как если бы писатель сказал об этом». И тут же делает оговорку: «Писатель, который многое опускает по незнанию, просто оставляет пустые места».

По отношению к Чехову или Толстому никто не говорил о «теории айсберга». Но у них учились, сознательно или бессознательно. Однако дело в том, что четкость детали чеховской прозы, аналитическую глубину Толстого, недосказанность чеховской драмы Хемингуэй претворяет так, что заставляет воспринимать все это как свое, хемингуэевское. Вместе с тем эта «поэтика черепахи» или «теория айсберга» у Хемингуэя вовсе не догматична. Когда надо, он рассказ о сиюминутном подкрепляет реминисценциями и писателя Гарри, и Джордана. И этой теории вовсе не противоречит обычный, обыденный фон, он только подчеркивает по контрасту напряженность основного действия.

Хемингуэй много раз говорил, что писать надо лишь о том, о чем никто еще не писал. Или если уж взялся за эту же тему — написать об этом лучше своих предшественников. Примером может служить «И восходит солнце». Хемингуэй не первым взялся за тему потерянных людей, и до него писали об этом Фицджеральд и Майкл Арлен, но лишь в «И восходит солнце» кри-

сталлизовались мысли и речь людей потерянного поколения.

Закреплять писателю надо не то, что *принято* видеть, и не так, как *принято* описывать, а то, что сам он видел и пережил, и так, как сам понял. Это определяет круг тем — война, охота, спорт, и круг персонажей — солдат, репортер, спортсмен, охотник, вообще человек действия, и, наконец, самый характер изображения и повествования — прямого, сжатого, энергичного. Добиваясь непосредственного в*и*дения, Хемингуэй старается писать без всякой предвзятости и как можно конкретнее о том, что действительно чувствуешь: писать, закрепляя сами по себе факты, вещи и явления, которые вызывают испытываемое чувство, и делать это так, чтобы, перефразируя слова самого Хемингуэя, суть явлений, последовательность фактов и поступков, вызывающих определенные чувства, оставались для читателя действенными и через год, и через десять лет, а при удаче и закреплении достаточно четком — даже навсегда. Художнику надо не формулировать, не описывать, а изображать, то есть вооружать и направлять восприятие и воображение читателя.

Но это тоже наследие великих реалистов, передаваемое как эстафета вплоть до наших дней. «Когда Кирилл перешагнул через порог своего нового обиталища (карцера), у него стало саднить в горле, будто он проглотил что-то острое» [1]. И все. Но читатель и без описания всех мерзостей этой тюремной клоаки может представить себе, почему у Кирилла Извекова саднит в горле. Значит, дело действительно в мере воздействия на читателя, а не в мере дотошной описательности в самом тексте.

«Если вместо того, чтобы описывать, ты изобразишь виденное, ты можешь сделать это объемно и целостно, добротно и живо. Плохо ли, х о р о ш о, — но тогда ты создаешь. Это тобой не описано, а изображено». И читатель должен сам почувствовать и пережить то, что хотел выразить автор. А Хемингуэй, по его словам, хочет выразить правду жизни и действительности так, чтобы она вошла в сознание читателя как часть его собственного опыта. И при этом минимум авторской

---

[1] К. Ф е д и н. Первые р а д о с т и. — *Ред.*

навязчивости. Отказ от объяснительных эпитетов и метафор.

Хемингуэй откидывает все случайное, наносное, мелкое, но основные образы, возникшие из жизненного опыта, выступают тем резче и врезываются в память на всю жизнь. Зачем загромождать комнату ненужной мебелью сравнений? Вещь надо показывать такой, как она есть, безотносительно к другим вещам и явлениям. Сравнение допустимо или тогда, когда оно безошибочно удачно, или когда недостаточно четок прямой показ. Никаких авторских разъяснений, сантиментов и риторики и подчеркнутая объективность. Все это были черты, характерные для Хемингуэя определенного периода. Позднее он значительно пересмотрел в этом отношении свою непримиримую точку зрения. Но все же, когда Хемингуэй в романе «За рекой, в тени деревьев» прибегает к авторским определениям, это воспринимается как отход от собственных творческих позиций.

Наглядный пример сжатого и мнимо бесстрастного изображения — рассказ «Там, где чисто, светло». В нем всего три странички. Все в нем жестко, без всякой поэтической красивости, но построен рассказ как стихотворение в прозе на контрасте чувств *ужаса и сострадания:* «И у него [старика] была когда-то жена». На столкновении *света и тьмы:* «Я из тех, кому ночью нужен с в е т », — говорит официант. Нужен свет, заслоняющий от бездны. И действительно, в рассказе много света. Для тех, кто способен видеть изображаемое Хемингуэем, светло в ярко освещенном, до блеска начищенном кафе. Свет дробится в стеклах витрин и столиков и стаканов, колышется в отсветах листьев, отражается на медных цифрах солдатского воротника, а позднее и в блестящем титане ночного бара. А кругом ночь, тень от большого дерева, там, где сидит старик, и тьма, наступающая со всех сторон на неверный, дробящийся свет, и наступает она и бросает тень и на кафе, и на старость и юность, на любовь и на доверие.

Но все это еще жизнь в ее светотени. А по ту сторону жизни другая, более страшная тьма — Ничто. Тьма, которая своими «страхами и мглами» уже вторглась в жизнь старика, уже вторгается в жизнь старшего официанта, уже бросает тень на любовь младше-

го. «Ничто, и оно ему так знакомо, — думает старший официант. — Все ничто, да и сам человек ничто... Некоторые живут и никогда этого не чувствуют, а он-то знает, что все это nada». И вот разрешение: «В конце концов, может быть, это просто бессонница? Со многими бывает».

Прочитают эти три страницы те, «которые этого не чувствуют», и не задержатся на них. Да и вовсе не на них рассчитан этот рассказ. Но те, кто настроен на соответствующую волну восприятия, почувствуют убийственную иронию в несоответствии между заглавием и раскрытием темы. Писатель иного склада, может быть, показал бы тут смятение ищущей философской мысли, а здесь просто конкретное ощущение пустоты, как бы уже воплотившейся в полумертвого старика, и ощущение Ничто и во внешнем, вещном мире, и во внутреннем мире человека. И все это дано только через изображение.

А вот более мелкие примеры того же метода: юный Ник встретился со странной парой — полоумный боксер и его спутник-негр; когда он уходит от них, он далеко не сразу соображает, что держит надкушенный сандвич в руке. Ни слова о том, как потрясла его эта встреча, но сандвич говорит об этом лучше слов. Или: когда Ник вылезает утром из палатки, «трава была мокрая на ощупь», и без слов о холодной росистой ночи знаешь, что она была именно такой. Вернее всего считать это просто проявлением органического свойства самого Хемингуэя и его навыка репортера-наблюдателя, который фиксирует явления, не вдаваясь в их предпосылки.

Основываться даже в вымысле надо на действительности, на жизненном опыте, на фактах, но при этом не впадать в фактографию. «Писать романы или рассказы — значит выдумывать на основе того, что знаешь. Когда удается хорошо выдумать, выходит правдивее, чем когда стараешься припомнить, как бывает на самом деле», — говорил Хемингуэй в 1958 году.

Хемингуэй знает опасность неправдивости чересчур правдоподобного. Он ищет то, что правдивей эмпирических фактов. Материал своего жизненного опыта он обычно дает в параллельном образном плане.

Для Хемингуэя важно не мелкое фактическое прав-

доподобие, а достоверность, иной раз более убедительная, более правдивая, чем полуправда очевидца, а это и есть признак искусства, верного большой правде жизни. «Все хорошие книги, — пишет Хемингуэй, — сходны в одном: то, о чем в них говорится, кажется достовернее, чем если бы это было на самом деле, и когда вы дочитали до конца, вам кажется, что все это случилось с вами, и так оно навсегда при вас и остается».

Но опять-таки что это, как не бессознательное, по-видимому, развитие известных мыслей Гёте о двух мопсах, Бальзака о гипсовых слепках, как не попытка приблизиться к достижениям не Золя, а Толстого, Стендаля, Флобера, которые не копировали природу, а выражали ее.

Так, например, поражающие своей достоверностью диалоги у Хемингуэя — не магнитофонная запись одного подслушанного им разговора, а строго выверенный монтаж из сотен таких разговоров, слышанных автором, да еще проведенных им сквозь звукофильтр его творческого замысла.

Может быть, оно показано и не совсем так и не до конца то, что было на самом деле, но здесь та правда искусства, которая делает это высшим выражением действительности, — вот ощущение, которое возникает при чтении «И восходит солнце», и «Прощай, оружие!», и «По ком звонит колокол». Ощущение, которое подтверждается, в частности, и таким высказыванием о Хемингуэе писателя Поля де Крюи. Толкуя термин «стиль» в узком смысле, очевидно лишь как сумму технических приемов, он пишет: «Я стремился научиться у Хемингуэя, но отнюдь не стилю, а той таинственной алхимии... его скромных слов... которые правдивы не в смысле фотографической точности, а в смысле верности жизни, потому что они передают само ощущение реальной действительности». Но ведь именно стиль Хемингуэя в широком понимании и является той отнюдь не таинственной алхимией, которая так неотразимо воздействует на Поля де Крюи. И когда Хемингуэй говорит о четвертом и пятом измерениях своего творчества, то, мне кажется, он имеет в виду прежде всего измерение во времени, концентрацию на *сейчас,* на непосредственном воздействии. И затем следующее измерение — это полнота воздействия, именно та предельная

убедительность и высшая правда реалистического искусства, которую он внедряет в сознание читателя всей суммой идейно-художественных средств и которая заставляет читателя воспринимать прочитанное как свой собственный жизненный опыт. А среди этих средств Хемингуэй ведь называет не только талант, но и самодисциплину мастера, ум, бескорыстие, самостоятельность («преодоление влияний»), ясную цель («представление о том, что должно получиться»), то есть возможность осуществить свои замыслы не в декларациях, а на деле, долголетний труд и совесть, «такую же абсолютно неизменную, как метр-эталон в Париже». Вот как широко понимает сам Хемингуэй слагаемые, из которых складывается стиль настоящего художника.

Хемингуэй писал о конкретных вещах, писал о явлениях, но чем дальше, тем больше приходил он к сознанию, что главное — это писать о человеке. С годами ему, как и его писателю Гарри, все больше хотелось писать *«не только* о событиях, но о более тонких переменах, о том, как люди по-разному ведут себя в разное время» под влиянием точно учтенных событий. Вот два его «непобежденных», разделенные промежутком в тридцать лет: Маноло Гарсиа и старик Сантьяго. Первый показан больше в профессиональном плане, а психология Сантьяго раскрыта изнутри. В миниатюре «Минареты Адрианополя» показан почти безликий людской поток; в очерке «Старик у моста» Хемингуэй сосредоточивает внимание на одном человеке, а через него и на обобщенном образе всего народа. Демьян Бедный однажды сказал: «Простота — Это ясность. Ясность — это честность. Честность — это смелость», — а Хемингуэй как раз из тех, кто способен был писать просто, ясно, честно и смело. Хемингуэй пишет свою простую прозу без литературщины, «без фокусов, без шарлатанства», без всяких дутых претензий на то, что так часто «вчитывают» или примышляют его критики. В этом профессиональный писательский аспект той абсолютной, неизменной совести, которая в другом своем, гражданском аспекте привела Хемингуэя и на рифы Матекумбе, и в республиканскую Испанию.

И когда Хемингуэю удается осуществить свою главную задачу и «написать простую, честную прозу о человеке», проза его, промытая, как речная галька, — это,

по словам исследователя Ф. Йонга, «самая чистая, свежая, мастерская, блестящая и впечатляющая проза нашего времени».

Выше приведены были некоторые сознательно поставленные Хемингуэем стилистические цели, но кроме них у него есть еще стилистические особенности, которые продиктованы ему самим выбором персонажей. Порожденные вымыслом автора, они хотят и говорить, и думать, и поступать по-своему. И автору волей-неволей приходится считаться с теми требованиями и поправками, которые они вносят в его замысел. Стиль, характеризующий двойников Хемингуэя и героев, с которыми они общаются, и в частности их языковая характеристика, отражает *их* социальную и временную среду, их душевный склад и строй. Они вместе с ним пережили душевные потрясения и физические увечья войны, а также несбывшиеся надежды на большие перемены. Ушибленные жизнью и нестойкие, лучшие из этих героев стараются найти опору в строгом самоконтроле, в труде, в творчестве. Отсюда их стремление к упорядоченной четкости языка и к не менее четкому восприятию внешнего мира. Работой над самой техникой выражения эти люди, даже когда они писатели, стараются заслониться от необходимости думать, осмыслять все по существу. У них неодолимый страх перед мыслью. Закрепив на бумаге свои смутные переживания, они надеются избавиться и от их гнета, и от обязанности понять их. Освободиться надо как можно скорее, как можно основательнее. Не отсюда ли суровый, емкий лаконизм их реплик и описаний? Именно об их языке иногда возможно сказать: «Два слова могут быть неслыханно сильными, а четыре — растечься водой».

Напряженная атмосфера несбывшихся ожиданий и неудовлетворенных запросов делает их поведение и самое речь натянутой, окованной, судорожно-заторможенной. Наиболее опустошенные из них и сами напоминают каких-то манекенов-дергунчиков, и речь их, отвлеченная, бескрасочная, похожа на диалоги разговорников Берлица. На страницах рассказов Хемингуэя встречаются большею частью люди одного круга, они варятся в одном котле, у них общие интересы, вернее, общее для них отсутствие интереса ко всему, поэтому

они понимают друг друга с полуслова. Отсюда в их речи столько намеков, недомолвок и просто умолчаний. Каждый из них говорит как бы с самим собой, подает реплики на собственные мысли, ведет своего рода внутренний диалог, на который таким же внутренним диалогом отвечает его собеседник. И все же они понимают друг друга. Так рождается пресловутая поэтика подтекста.

Хемингуэй пробует, разрабатывает и позднее преодолевает технику и самую манеру недоговоренного подтекста уже в своих рассказах. Это намечено еще в «Кошке под дождем» и, может быть, полнее всего выражено в «Убийцах». Хемингуэй, чувствуя возможную многозначность или двусмысленность подтекста, прибегает в более крупных вещах к помощи контекста, необходимого для понимания намека, или дает ключ к нему. В вещах этого рода он непрерывно ставит перед читателями вопросы. О чем, например, написаны «Кошка под дождем», «Кросс по снегу», «Белые слоны», «Убийцы», «Посвящается Швейцарии», «Какими вы не будете»? Как впоследствии он ставит перед читателем вопрос — о чем, собственно, написан «Старик и море»?

Во всех этих случаях, в сущности, необходима помощь контекста (а в последнем случае и ответ — целое ли это, или фрагмент, или часть сюиты). Контекст помогает по-разному. «Белые слоны», например, сразу понятны на фоне многих других рассказов об экспатриантах и на фоне «И восходит солнце». Возможно абстрактное толкование «Кошки под дождем» — это скука, томление, бездействие вообще. Но, вспомнив контекст рассказов «Кросс по снегу», «Дома», «Посвящается Швейцарии», «Снега Килиманджаро», «Макомбер», «Пятой колонны» и даже романа «За рекой, в тени деревьев», начинаешь по-иному толковать «Кошку под дождем». В таком контексте всего творчества получает более глубокое значение уже и первый рассказ этого ряда. В «Кошке под дождем» оказывается не только скука, но и первое проявление ностальгии, тоски по своему обжитому гнезду, по «дому», который пугает и отталкивает мужчину.

В чем смысл «Какими вы не будете»? Психологическая зарисовка контуженого сознания? Да, но и не только. И лишь на фоне «Прощай, оружие!» и «На сон

грядущий» становится понятным, почему позволили невменяемому человеку разгуливать по фронту в американской форме, становится понятным не только состояние Ника, но и его отношение к «большой лжи», в которой он участвует и от которой скоро попытается уйти в «сепаратный мир», все равно контуженым или неконтуженым, подвергшимся угрозе расстрела или награжденным орденами. Слова «священный», «славный», «жертва» уже звучат для него так же фальшиво, как и для Фредерика Генри.

Или о чем, собственно, написан рассказ «Убийцы»? О несостоявшемся убийстве? о моральной прострации Оле Андресона? о случае из жизни двух мальчиков? И о ком рассказ? о гангстерах? Но не ясно, почему они взялись за это мокрое дело, что им Гекуба — Оле Андресон? Какова цена подобной дружеской услуги?

Или об Оле Андресоне? Но чем он провинился, почему не старается спастись, почему «с этим уже ничего не поделаешь»? От кого он укрывается, от карающей руки или от самого себя, от собственной совести? Короче говоря, почему он стал затравленным? И ответ подсказывают другие новеллы: «Гонка преследования», И «Чемпион», и «Пятьдесят тысяч». Или, может быть, это рассказ о мальчиках? Ведь это перед ними прежде всего встали вопросы, теперь волнующие читателя. И то, почему хотят убить Оле Андресона, и что он сделал, и что это за кодекс чести, который он нарушил, и чем грозит это нарушение, и почему он стал таким, как он есть?

И раскрывается все это не столько перед старшими: трусливым негром и более умудренным из мальчиков, Джорджем, который и сам примиряется, и Нику советует: «А ты не думай об *этом*», — острее всего воспринимает происходящее еще только вступающий в жизнь Ник, который, однако, встречал уже «чемпиона» и людей придорожного бара, где ему блеснул луч «света мира», и людей, готовых на все ради «пятидесяти тысяч». А теперь ему приоткрылся краешком страшный мир, который окружает его и в своем городе. Он сам как бы приобщается к миру загнанных и затравленных, болезненно ощущает их безнадежное «ничего не поделаешь» и приходит к решению: «Уеду я из этого города», а потом и вообще из этой страшной страны.

Так подтекст отдельного рассказа иногда делает его трудным для изолированного восприятия. Так знание контекста углубляет возможность понимания отдельных рассказов. Особенно ясно это в психологических этюдах, а в крупных вещах, например в «И восходит солнце», отдельные намеки и недоговоренности раскрываются широким контекстом всего романа.

Хемингуэй в подобного рода психологических этюдах все время ставит задачи и перед собой, и перед читателем. Перед собой — задача в том, чтобы, оставив ряд нерешенных вопросов, силой своего мастерства сделать рассказ убедительным, впечатляющим, будоражащим мысль читателя и в то же время понятным даже вне добавочного контекста. И по большей части мастеру подтекста это удается и без внутреннего комментария, и без эффектных неожиданных концовок в духе О. Генри.

А для читателя психологические этюды Хемингуэя — это именно задачи, требующие только внимательного, активного чтения и тогда легко решаемые, а вовсе не загадки, как во многих рассказах По, Бирса или Конан-Дойля, где решить задачу способен только автор или его доверенное лицо — Холмс или другие, — что они и делают, рано или поздно раскрывая свои карты перед читателем. В этом — принципиально новые черты манеры Хемингуэя в жанре психологического этюда.

Понять недоговоренности в рассказах иногда помогают кроме контекста, возможного в крупных вещах, и внешне неприметные ключевые фразы, как сгусток, в котором сконцентрирован подтекст. Эти ключевые фразы до известной степени противоречили принципиальной недоговоренности и объективизму ранних вещей Хемингуэя, но выполняли новые и органичные для Хемингуэя функции. А чем дальше, тем все явственнее фраза-констатация становится фразой-призывом.

На героев Хемингуэя давит сложность жизни, они многого не могут понять, но и принять этого не могут. Они совершенно беспомощны и не верят, что их участие может что-нибудь изменить. Они стремятся не думать вообще ни о чем сложном. «Я сам часто и с удовольствием не понимаю себя», — говорит мистер Фрэзер. Однако не надо механически переносить это на автора, у которого главное не рассудок, а умное

сердце и который мог бы сказать о себе словами Фредерика Генри: «Я никогда не размышляю, но в разговоре как-то само собой всплывает то, к чему я пришел и не думая». А многие его герои стараются говорить не о том, что их тревожит, а о всяких мелочах. Отсюда масса мнимо ненужных отступлений, но именно это и создает естественный фон того существования, когда люди едят и пьют, а тем временем ломаются и рушатся их жизни. Они искусственно ограничивают свое поле зрения, свои и без того мелкие интересы. Но смутно они многое ощущают и, хотя не могут объяснить, в чем дело, все же стремятся хотя бы охватить то, что их тревожит, в своих хаотичных внутренних монологах.

Некоторые критики упрекают Хемингуэя в узости кругозора и эскепизме. Да, в юности Хемингуэй прошел школу американского репортажа, когда от него требовали отчета в том, что произошло, и категорически запрещали ставить вопрос, почему это случилось. Да, в Париже его всячески поучали метры модернизма делать упор на то, *как* написать, а не о *чем,* и отстранять всякие проклятые «почему». Это сказалось у Хемингуэя в определенный период и в определенных произведениях, но это нельзя распространять на все его творчество. Наиболее вдумчивые из исследователей — Йонг, Левин — вполне обоснованно не соглашаются с этим. Да, Хемингуэю случалось спасаться от обязанностей спасать мир, увлекаясь боем быков, рыбной ловлей. Но ведь в ответственные моменты он забывал о своих анархо-индивидуалистических декларациях и бросался в самую гущу боя; если спасался, то спасался на войну.

«Мир был ясный и четкий, — пишет Хемингуэй в «И восходит солнце», — лишь слегка затуманенный по краям». Не надо преуменьшать значение того, что это значит. Края — это горизонт, и это «горизонт всех», который в основном так и остался для Хемингуэя уделом лишь его репортерской юности и немногих «счастливых лет» в республиканской Испании. Края — это горизонт материка, а не близкие очертания островных берегов, и это прекрасно сознавал сам Хемингуэй, выбирая для «По ком звонит колокол» эпиграф из Донна. Все это так, но зато как четко показывает он в том же

«И восходит солнце» все то, что попадает в его *узкое* поле зрения, с какой убедительностью, более того, с какой впечатляющей и заразительной силой показывает он *узкий* круг немудреных переживаний людей, оказавшихся лицом к лицу с трудностями, опасностями, самой смертью. Жаль, конечно, что после Испании и второй мировой войны Хемингуэй так и не включился в «горизонт всех», жаль, что не дожил он до всеобъемлющей емкости кругозора. Но и то сказать: главным условием создания той простой, честной прозы, о которой мечтал Хемингуэй, он считал долголетие, долголетний труд. Он мог бы, как и Сэндберг, повторить вслед за восьмидесятидевятилетним Хокусаем: «Если бы бог соизволил отпустить мне еще пять лет жизни, может быть, из меня и вышел бы писатель». Но судьба не отпустила этих пяти лет шестидесятидвухлетнему Хемингуэю. А оценивать и судить надо с учетом всех обстоятельств и не требовать от человека больше того, что он успел дать своим читателям и мировой литературе. А успел он — дай бог всякому.

Рассматривая стиль Хемингуэя в широком плане, не приходится все же пренебрегать и некоторыми добавочными особенностями писательского почерка, и отдельными его стилистическими приметами. Приведем некоторые из них.

Композиция книг Хемингуэя своеобычна и меняется в зависимости от замысла. В сборнике «В наше время» Хемингуэй, еще до «Манхэттена» Дос Пассоса, ввел перебивку повествования контрастными миниатюрами. Роман «И восходит солнце» композиционно прост и гармоничен. В «Прощай, оружие!» Хемингуэй с успехом добивается совмещения планов войны и любви, эпического и лирического. Хаотичность и жанровая мешанина «Смерти после полудня» и «Зеленых холмов Африки» отражают период внутренних шатаний, но и упорных размышлений об искусстве и своем писательском деле. Сломанная композиция и смена точек зрения в «Иметь и не иметь» и временные сдвиги «Снегов Килиманджаро» — это отголосок предельного смятения автора, зашедшего в тупик. В романе («По ком звонит колокол» опять широкое дыхание и многоплановая композиция, но вместе с тем и композиционный просчет со вставной новеллой об избиении франки-

стов. «Старик и море» в композиционном отношении — это «тур де форс»: на сотне страниц автор неотступно приковывает внимание читателя к одной фигуре старика и его немудрящим действиям и мыслям.

В общую композицию книг очень плотно входят отдельные повествовательные эпизоды, которые часто, в свою очередь, разбиты на четкие кадры. Таков, например, пробег быков в 15-й главе «И восходит солнце».

Хемингуэй по-чеховски любит ружья, которые стреляют в последнем действии: брошенная на арену подушка, о которую спотыкается Маноло Гарсиа, губит его; не вовремя выпавший снег демаскирует партизан Эль Сордо и тоже служит причиной их гибели.

Четко и ясно, глазами охотника и солдата, он видит внешний мир, вещи и действия и бьет их на лету, ударом коротким и прямым, наносимым стремительно и точно, как подобает его любимцам тореро. У него чисто мускульное ощущение мира, который он чувствует, как тяжесть форели на конце лесы. И он сам и его герои ощущают себя неотъемлемой частицей этого мира.

И образы свои Хемингуэй чаще всего заимствует у природы: толпа медленно, как ледник, расползается из ворот цирка; зловещий дождь — это фон всей книги «Прощай, оружие!». Образ всепобеждающего упорства в достижении цели — это леопард, добравшийся умирать до вершины Килиманджаро; образы конца — это гиены, грифы, или сам писатель Гарри, как змея с перебитым хребтом, или вообще люди, как муравьи, стряхнутые с коряги в огонь костра.

Подхватив эту особенность, некоторые критики из модной сейчас в США символистской школы, особенно Карлос Бэйкер, непомерно и неправомерно раздувают значение образов у Хемингуэя, возводя их до аллегорий и символов. Так, например, «Прощай, оружие!» представляется Бэйкеру лишь как раскрытие образов горы — всего возвышенного — и равнины — всего низменного. Точно так же в «За рекой, в тени деревьев» он придает какое-то фаллическое значение причальным столбам на каналах. В «Старике и море» такие критики ищут христианскую символику. Однако Хемингуэй всюду остается в границах простого, реального об-

раза, а все эти толкования можно оставить на совести толкователей. Но когда Хемингуэю это нужно, он в своих целях заставляет играть и пейзаж, функционально окрашивая его, например, в «Альпийской идиллии».

На фоне деловитого и сдержанного повествования Хемингуэя особенно выразительно звучат в ответственных местах короткие и прямые удары не шпаги, а пера. Хемингуэю нужно дать ощущение смерти. И вот в рассказе «Мой старик» мальчик видит разбившегося отца, «и он был такой бледный и осунувшийся, такой мертвый». В «Прощай, оружие!» то же ощущение передано еще сдержаннее. Убитый Аймо «выглядел очень мертвым». Совсем в другом плане он скупо пользуется звукописью в главе 16-й «И восходит солнце», рассказывая, как уволакивают быка с арены.

Язык Хемингуэя переменчив. То это авторский выверенный, скупой лаконизм художника, то довольно небрежная болтовня фельетониста, или фактографа «Зеленых холмов Африки», или просто интервьюируемой знаменитости. То сухой, бескрасочный, лишенный национального своеобразия язык пустых людей его поколения, то характерная речь тех, кого он хочет выделить: блестящие, быстрые реплики Каркова, велеречивая жвачка Фернандо, ругань Аугустина, стилизация под офицерскую речь в миниатюрах «В наше время» и в «Снегах Килиманджаро».

Характерную речь особенно охотно применяет Хемингуэй, когда издевается или смеется. Он начинал с ребячливого наигранного зубоскальства своих школьных фельетонов в духе Ринга Ларднера, и отголосок этого сохранился в мальчишеской важности «Трехдневной непогоды», в фигуре пьянчужки Педуцци («Не в сезон»), в таких фельетонах, как «Гости на Уайтхед-стрит», в «Вешних водах», в болтовне об «Улиссе», будто бы написанном Гомером, в некоторых издевательских интервью или в не менее издевательском высмеивании сенатора Маккарти. Чувствуются эти отголоски и в той обязательной доле фарсового, которой Хемингуэй совсем по-шекспировски оттеняет страшное (труп — и альпийская идиллия), и в обязательной порции языковой пародии в таких рассказах, как «Ночь перед боем» или «Разоблачение».

Хемингуэй ревниво сохраняет за собой право дурачиться, право на мальчишество, на шутку. По поводу вызывающе издевательского интервью, за чистую монету принятого журналисткой Лилиан Росс, Хемингуэй писал ей: «Им просто завидно. Они не способны понять, что можно быть серьезным писателем и не чваниться». А в «Смерти после полудня» та же мысль выражена чуть иначе: «...заметьте: не следует путать серьезного писателя с торжественным писателем. Серьезный писатель может быть соколом, или коршуном, или даже попугаем, но торжественный писатель всегда — сыч». Словом, как сказал Ю. Тувим: «Глупости говорить можно, только не торжественным тоном».

Но чем дальше, тем больше веселые дурачества сменяются иронией, а добродушный смех переходит в сочувственную улыбку. Сначала об иронии. В «Фиесте» Билл Гортон подхватывает ходовую в то время песенку об Иронии и Жалости. Тогда в моде было над всем подшучивать, а жалеть главным образом себя. На просьбу Билла сказать что-нибудь ироническое Джейк неудачно острит о Примо де Ривера, но зато, когда Билл просит его сказать что-нибудь жалостливое, Джейк безошибочно вспоминает: «Роберт Кон». С иронией друзья говорят о нашумевшем тогда «Обезьяньем процессе» в Дэйтоне, и только жалость может вызвать у них судьба главного гонителя Дарвина сенатора Брайана, который не вынес волнений процесса и тут же скоропостижно скончался.

Ирония — неразлучный спутник почти всех книг Хемингуэя. Не говоря уже о специально нацеленных вещах, вроде «Вешних вод», отблеск ее встречаем у него почти всюду. С годами выяснилось, что заглавие «В наше время» — это кусок фразы из молитвенника: «Give peace in our time, O Lord», что значит: «О временах мирных господу помолимся» или «Времена мирные даруй нам, господи». Заглавие это задумано как ироничный контраст страшному содержанию этой далеко не мирной книги. Да и переводить это заглавие надо было бы: «О временах мирных».

Роман «Прощай, оружие!» ироничен, тоже начиная с заглавия, которое по английскому звучанию: «A Farewell to Arms» можно каламбурно прочесть и так: «Про-

щайте, руки» (обнимавшие меня). А в тексте романа санитары готовят перевязочный пункт, а их самих накрывает мина в тот момент, когда Фредерик Генри только что откусил кусок сыра. Бонелло и тененте Генри пристреливают сержанта за дезертирство и сами тут же дезертируют. В ироническом тоне ведутся все разговоры с Ринальди и вообще болтовня в офицерском собрании. А вот еще гротескный штрих: практикантки бегут в операционную, где умирает Кэт, весело щебеча: «Кесарево сечение! Только бы не опоздать. Вот повезло!»

Сплошь и рядом ироничны концовки, которые своей горькой усмешкой как бы подчеркивают значительность происходящего. Иногда это ироническая оговорка, как в рассказе «Там, где чисто, светло», или авторское замечание, почему и как «повезло» старику у моста. Иногда это просто подчеркнутая бесстрастность, равнодушие присутствующих при трагическом конце: тут и глупая реплика невежественных туристов про «остов акулы», или роскошные яхты, мимо которых проплывает истекающий кровью катер Моргана, или бессловесный служака — вестовой и шофер Джексон, бесстрастно «присутствующий» при конце полковника Кантуэлла.

Но постепенно меняется акцент, скептическая усмешка переходит в сочувственную жалость, защитная ирония в отношении к мировому правопорядку переходит к активному сочувствию и состраданию, а потом и в действенную помощь жертвам этого правопорядка. Признаки этого сочувственного внимания к человеку были и в «Чемпионе», и в «Свете мира», и в «Вине Вайоминга», «Ожидании», да и в «И восходит солнце». Особенно ясна эта перемена при сопоставлении бесстрастного репортажа «Минареты Адрианополя» со «Стариком у моста», и вовсе не только иронично звучит заключительная фраза очерка: «Помочь ему было нечем... День был серый, пасмурный, и низкая облачность не позволила подняться их самолетам. Это да еще то, что кошки сами могут о себе позаботиться, — вот все, в чем напоследок повезло старику».

Встречая такие мысли, а их немало, особенно в вещах испанского периода, чувствуешь, как из соединения убывающей по силе иронии с нарастающей

волной человеческого сочувствия возникает гуманный юмор Хемингуэя, отголоски которого есть и в последних его вещах, вроде рассказа «Нужна собака-поводырь».

3. ТВОРЧЕСТВО И ЖИЗНЬ

Установив, голосами каких своих героев говорил Хемингуэй и каковы эти голоса, так сказать, в тембровом (или жанровом) отношении, задаешься очередным вопросом: а как сложился голос самого Хемингуэя? Архитектор обычно «привязывает» свой проект к местности, и творчество писателя полезно сопоставить с жизнью и опять-таки форму — с ее жизненным наполнением.

Школьные журналы, влияние фельетонов Ларднера, в собственных опытах Хемингуэя еще мальчишеская, аффектированная, наигранно-насмешливая и грубоватая бравада. Ломающийся басок, нет-нет и дающий петуха. Это и школьные фельетоны, и ранние басни, и фарсовые нотки в позднейшем, вплоть до метрдотеля в романе «За рекой, в тени деревьев».

Чикаго — Канзас — Торонто. Деятельный и неутомимый репортер. Телеграфный стиль с его «что» и «как», но без «почему», позднее перераставший в лаконические миниатюры книги «В наше время». Стихи, отразившие влияние Сэндберга и всей чикагской поэтической школы.

Чикаго — Париж. Влияние Шервуда Андерсона, Гертруды Стайн, подражательные эксперименты, рубленая проза пополам с собственной «корявостью». Модернисты — что красный платок для быка. А он пробовал на рог, брал свое и отбрасывал ненужное. Закончилось все это пародией «Вешние воды».

Париж — школа мастерства. Подражательное («Мой старик») — репортерское (миниатюры) — свое наживное (реминисценции Ника, «Кошка под дождем» и др.) — сплавились в книгу «В наше время». Для короткого рассказа принят девиз: «Покороче» («Not too damn much!») и выработана емкая, содержательная, но прочищенная от всего лишнего краткость.

Париж — колыбель богемы — прибежище потерян-

ного поколения. Четкий внешний мир «Фиесты» и смятенный внутренний мир ее людей приходят в явный разлад. Непонимание происходящего и понимание друг друга с полуслова, недомолвки, подтекст.

К этому же времени сгладилась, улеглась травма войны и появилась возможность в большом романе написать о ней, соединяя эпическое повествование с эмоционально-лирическими эпизодами. В многоплановом полотне «Прощай, оружие!» нашли применение и ранние экспериментальные этюды, и попытки через внутренние монологи выявить «ночные» переживания и мысли человека. Для Генри проясняются «высокие дела» заокеанской демократии, воюющей, чтобы спасти займы Моргана, и ему становятся ненавистны дутые «высокие слова» американской пропаганды.

1929 год. Социальные, семейные, личные испытания. Уединение в Ки-Уэсте. Творчески изжита в «Прощай, оружие!» тема первой войны и первой любви. Усиливаются «ночные» настроения, безнадежность и обреченность. «Случится все самое страшное». «Все равно настигнет время и смерть».

Хемингуэй только через десять лет собрался с духом и осмелился, преодолев фронтовую травму, перевести своей военный опыт в литературные образы. Как человеку Хемингуэю, должно быть, стало легче, когда он закрепил все это на бумаге, но зато тема «ночного», травмированного сознания прочно и неотступно легла в его писательскую кладовую.

Начало 1930-х годов. Кризис кругом и кризис внутри. Попытка заслониться от него боем быков, рыбной ловлей, охотой. Творческая пауза. Занимает себя трактатом «Смерть после полудня», фактографией «Зеленых холмов Африки», фельетонами в «Эскуайре». И в то же время размышляет об искусстве, о своем мастерстве, оглядывается на прошлое. Происходит временное сужение кругозора и самих задач. «Пусть спасают мир те, кто на это способен». Все глубже уход в «ночное» и в микроанализ. Мрачная книга «Победитель не получает ничего». Нарастающая волна лирической прозы и внутренних монологов.

Предбурье 1935—1936 годов. Удары жизни. Фашистские крылья над Африкой. Гибель ветеранов в лагере Матекумбе. Напряженные раздумья о жизни. Писателя

Гарри томят сожаления о несделанном, складывается беспощадный самоприговор, и вместе с тем сгущается презрение и ненависть к облепившему его миру имущих. Зреют решения. Для этого надо преодолеть всякий страх (Макомбер), особенно страх перед жизнью. Негодующие отклики на возмутившее, вплоть до обращения в «Нью мэссиз». А в творчестве — тревожная сумятица «Снегов Килиманджаро», сломанная композиция и едкая сатира «Иметь и не иметь».

Испанские годы — 1936—1939. Бодрящее ощущение задачи по плечу. Выход из человеческого, если не писательского, одиночества. Отброшены многие условности и запреты, отпущены тормоза. Живет полной жизнью человека действия и художника. Пересмотр многих целей и средств. Все виды литературного оружия хороши, если они без отказа бьют по цели. Репортаж, очерк, памфлет, лирическая проза, рассказы, пьеса, роман, а если нужно — сценарий, даже речь. Словом, синтез всех средств. Переоценка «высоких слов». О героическом надо говорить полным голосом, и для действительно высоких дел нужны высокие слова. Шире дыхание и полнокровнее язык. Но вот крушение республиканской Испании, безнадежность и «анархизм поражения», сказавшиеся в романе «По ком звонит колокол».

Вторая мировая война. Хемингуэй на пять лет позабыл, что он писатель. Он рядовой боец-фронтовик. И за все эти годы только немногие корреспонденции.

Послевоенное похмелье и новые разочарования. Затвор в Финка Виджиа, подступающая старость. Долгая судорожная работа над «большой книгой».

1950-е годы — один удар за другим. Инвалидность, которая сужает творческие возможности и побуждает спешить. Оглядка полковника Кантуэлла на свою юность и его плевок в генералов-политиков в романе «За рекой, в тени деревьев», который соединяет памфлет с романтикой. Забота о близких и мягкость тона в рассказе «Нужна собака-поводырь». После ряда новых ударов старость наконец наступила. Писательское дело теперь уже вынужденно одинокое дело. Думающий старик вслед за образом Ансельмо создает Сантьяго; трактовка старика и мальчика — в этом все явст-

веннее более человечное отношение к героям. В повести-монологе «Старик и море» — возвращение на «круги своя».

1960—1961 годы. Хемингуэй сорван событиями с насиженных мест на Кубе. Начинается угасание. «Большая книга» кончена и положена в сейф, как наследство. Прощание с прошлым. Паломничество по местам, где проходила юность. «Опасное лето», «Парижские годы» [1]. Последняя губительная оглядка.

И в ночь на 2 июля 1961 года — конец. Точка в жизненной рукописи Хемингуэя.

1963

---

[1] Книга воспоминаний, изданная посмертно в 1964 году под названием «Праздник, который всегда с тобой». — *Ред.*





1

Когда читаешь биографию Бирса, то и дело мелькают географические названия, исторические имена и факты, профессии и ситуации, знакомые по его рассказам, особенно военным.

Это он девятнадцатилетним юношей бросил верстатку подмастерья-печатника, оставил глухой, захолустный городок штата Индиана — Варшаву — и 5 сентября 1861 года поступил рядовым в 9-й пехотный полк армии северян.

Его команду разведчиков и «самого мужественного и надежного человека, лейтенанта Амброза Гвиннета Бирса» неоднократно отмечали приказы бригадного генерала Гэзена.

Он участвовал в сражении при Чикамауга, у горы Кенесо, при штурме Миссионерских холмов. Дважды выносил из-под огня раненых товарищей. Сам был дважды ранен, второй раз тяжело, в голову, при Кенесо.

За отличие был назначен на должность военного топографа при штабе генерала Гэзена и, несмотря на это скромное звание, разрабатывал оперативные планы, а также писал приказы и донесения, которые вместе с корреспонденциями в газету «Warsaw Commercial» стали его первыми литературными опытами.

Эти годы напряженной и ответственной деятельности, когда он формировался как человек и писатель, позднее казались ему самой яркой и плодотворной порой его жизни.

Однако напрасно искать в позднее написанных им военных рассказах полное и незамутненное отражение этой бодрой походной жизни. Обстановка и внешние факты очень тщательно, лаконично и убедительно воспроизводят обстоятельства военных лет, но все это лишь фон для проведения лабораторных опытов над аффектами страха, обиды, ненависти.

На полнокровное, деятельное восприятие и реакции лейтенанта А. Г. Бирса ложится в этих рассказах тень позднейшей травмы, угнетавшей отставного майора, беспощадного памфлетиста и неуступчиво-требовательного к себе художника — Амброза Бирса.

2

Амброз Гвиннет Бирс родился 24 июня 1842 года в семье фермера-пуританина. Его братьев и сестер звали: Абигайл, Аддисон, Аврелий, Амелия, Анна, Август, Андрю, Алмеда, Алберт и т. д. — всего 12 душ и все, как и Амброз, с именами на «А». Мрачная причуда отца их Марка Аврелия Бирса окрестила его двенадцать детей именами на «А», словно с тем, чтобы вторую дюжину, как вторую эскадрилью, можно было назвать именами на «Б».

Бирс был достойным сыном своей семьи. Даже в глубокой старости никто не признавал в нем старика. Почти саженный рост, выправка солдата, обветренное красное лицо, пронзительные голубые глаза, твердая рука, не знавшая промаха, неистовый и беспощадный к себе и к другим характер, вечный вызов в словах и во всей повадке, неизменный револьвер в кармане и палка, которую он не раз ломал о голову столкнувшегося с ним в споре человека. Только пышная, снежно-белая шевелюра, борода и усы напоминали, что это семидесятилетний старик.

Нельзя сказать, чтобы его личная жизнь складывалась удачно. Она только ожесточала его. После окончания войны, двадцатидвухлетним майором в отставке, он остался не у дел. На роль дельца и хищника, на ко-

торую выдвигались люди в эти грюндерские годы, он был неспособен. Его сверстник Мак-Кинли стал президентом, другие сделались миллионерами. Проект Бирса о заселении и подъеме хозяйства крайних Северо-Западных штатов США, очень напоминающий честолюбивые мечты Грибоедова о Российской Закавказской компании, был отвергнут хозяином Северо-Запада, железнодорожным королем Хантингтоном. Когда Бирса рекомендовали Хантингтону как способного писателя, который мог бы стать достойным осуществителем своего плана, Хантингтон заявил: «Я найму себе писаку, когда это мне понадобится, а этого парня не приберешь к рукам».

Несколько лет, проведенных на рудниках и приисках Северо-Запада, не дали Бирсу ни богатства, ни положения. После долгих скитаний и смен профессий он обосновался в Калифорнии и стал профессиональным журналистом.

В конце 60-х годов Калифорния жила кипучей, неустоявшейся, жестокой жизнью только что освоенной золотоносной области. Грубый и кровожадный быт приисков давал себя знать и в городах Калифорнии. Американский критик Ван Вик Брукс в своей книге «Трагедия Марка Твена» так характеризует эту среду:

«Люди, привыкшие удовлетворять самые сложные потребности и вкусы, вынуждены были применяться к единой для всех, монотонной рутине. Среди них были и преступные элементы, из-за которых приходилось держаться настороже... а также скрывать внутренние различия и личные устремления под маской примитивного товарищества, которое проявлялось главным образом в эмоционально опустошающей обстановке салуна, публичного дома и игорного притона...

Подавление инстинктов породило дикую напряженность жизни, так быстро сгоравшей. Это явствует из непрерывного ряда взрывов, которыми отмечена эта жизнь. Золотоискатели пришли сюда по собственной воле, им приходилось поддерживать хотя бы внешнее равновесие, среди них существовал как бы мужской заговор молчания о подавленных инстинктах; впрочем, поглощенные своей манией, они почти забывали о них. Однако человеческий организм не подчиняется таким

условиям и отвечает на них одним протестом за другим; и мы видим, что на приисках издевательство было «законным явлением», сквернословие — почти нормальным разговорным языком, и убийства совершались во все часы дня и ночи. Марк Твен отмечает, что в Вирджиния-Сити убийства были таким рядовым явлением, что газеты им отводили разве одну-две строчки, и «почти все» в городе, по словам одного из его старых друзей, «стрелялись на дуэли, либо экспромтом, либо условившись заранее». ...В таком постоянном нервном раздражении жили и все пионеры.

Их положение было очень сходно с положением солдат в окопах; они всегда находились на грани смеха, ведь смех, как говорят философы, лучшая разрядка напряжения».

В таких условиях и зародился жестокий и судорожный юмор Дальнего Запада. Вот что говорит об этом биограф Твена Пэйн: «Юмор этот создался в условиях борьбы с природой. Эта борьба была настолько ожесточенная, что принимать ее всерьез значило бы сдаться. Женщины смеялись, чтобы не плакать, мужчины — когда не в силах были браниться. Порождением этого и был «западный юмор». Это самый яркий, самый необузданный юмор на свете, но за ним скрывается трагедия». А Ван Вик Брукс развивает это положение: «В жестоких шутках — а большая часть ранних шуток Марка Твена жестока до такой степени, что этому с трудом поверит тот, кто не работал над ними сам, — он изливал свою ненависть к жизни пионеров и к ее условиям, которые душили в нем художника... Ранний юмор Марка Твена — поразительно жесток. Заглавия его западных очерков дают общее представление об их характере: «Новое преступление», «Как носятся с убийцами», «Людоедство в поездах». Фигура гробовщика не дает ему покоя, и сосчитать, сколько раз Марк Твен употребляет выражение «я тут же размозжил ему голову» или равносильное тому выражение, было бы задачей, достойной какого-нибудь ревностного кандидата на докторскую степень. «Если бы желание убийства и возможность убить являлись всегда вместе, кто избежал бы виселицы», — говорит Уилсон Мякинная Голова, выражая настроение Марка Твена. Короче говоря, его ранний юмор был почти целиком агрессивен».

Эта характеристика раннего, еще не знающего компромисса Твена приложима и к Бирсу. Такова была его деятельность фельетониста, таковы и его ранние гротески и юморески калифорнийского и лондонского периодов («Наследство Гилсона», «Возлюбленная корова», «Сальто мистера Свиддлера», «Несостоявшаяся кремация» и др.).

Бирс пытается прочно обосноваться в Сан-Франциско. Он становится постоянным фельетонистом, а затем и редактором газеты «News Letter», женится. Однако работа фельетониста в калифорнийских условиях была изнурительна и не давала удовлетворения, а женитьба оказалась не из счастливых. Он скоро разошелся с женой и надолго пережил обоих своих сыновей.

В 1872 году, никого не предупредив, Бирс порывает все калифорнийские связи и отправляется делать литературную карьеру в Лондон. Здесь он выпустил под псевдонимом три книжки сатирических рассказов, миниатюр и стихов и учился писательскому ремеслу. В 1874 году он вернулся в Сан-Франциско законченным, не знавшим соперников журналистом и грозным для противников сатириком.

Из кипучей Калифорнии Бирс попал в закосневшую викторианскую Англию, не так давно перенесшую лихорадку чартизма и особенно реакционно настроенную. Бирс остро ощутил тот затхлый запах, который издавало обиталище досточтимых джентльменов, свирепо подавляющих всякую попытку проветрить мир. Эти джентльмены боролись со всяким новым веяньем, будь то французская революция, или греческое восстание, или борьба Гарибальди и Мадзини за итальянскую республику, или, наконец, борьба за Парижскую коммуну. Англичанин, осмелившийся посочувствовать и помочь борцам за свободу, будь он даже крупным поэтом, как молодой Соути, Байрон, Суинберн «Предрассветных песен», одинаково попадал в положение блудного сына и отщепенца, а то просто непокорного озорного мальчишки, на которого нужно воздействовать розгой или пряником. Бирс был далек от политики в чистом виде, но он не мог не почувствовать общей тенденции, не мог не отозваться на нее, как всегда в судорожном и гротескном преломлении. В своих сатирических сказочках

лондонского периода он неоднократно язвит и издевается над чопорной, косной традицией. Он видит, как слепо и тупо она охраняет вековечный уклад и нормы поведения, закрывает глаза на все неугодное и опасное и, вопреки очевидности, даже отрицает самое существование того, что не укладывается в привычные рамки.

Нелегко быть сатириком. Несладко приходилось и Бирсу. Пугало обличаемых, непревзойденный фельетонист, он как писатель не был понят и оценен при жизни. Свыше двадцати лет он не мог напечатать свои основные книги. И даже через двадцать лет они были изданы на деньги оплатившего это издание почитателя. С конца 70-х годов Бирс тридцать лет был поденщиком прессы Херста на построчной оплате. Предсмертное собрание сочинений было издано как подачка старому писателю, в смехотворном тираже — 250 экземпляров.

Но сами по себе эти жизненные невзгоды не сломили бы «буйного Бирса». Он умел переносить неудачи, — умел утешиться, умел ответить ударом на удар. Он вызывал либо неумеренное восхищение, либо острую ненависть. На инсинуации он отвечал разящим фельетоном, на угрозу убить или расправиться (что в условиях неустоявшейся, анархической Калифорнии было вполне реальной угрозой) он публиковал в очередном номере точный свой маршрут на следующий день с указанием, где его мог бы настичь противник. Он знал, что лицом к лицу с ним любой крикун становился *трусом,* то есть, по определению его «Словаря Сатаны», «человеком, думающим ногами».

Он не побоялся выступить в Вашингтоне своего рода общественным обвинителем в процессе, по которому Хантингтон вынужден был вернуть государству грабительски присвоенную ссуду в семьдесят пять миллионов долларов.

И все же этот полный жизни, страстный, обаятельный, но колючий человек с неистовым темпераментом бойца и с ясной, насмешливой головой сатирика стал, может быть сам того не сознавая, *творческим калекой,* мономаном, обреченным на вглядывание в ужас и мрак своей жестокой фантазии. На поверку оказалось, что, не находя должной опоры для своих незаурядных спо-

собностей, Бирс так и не смог полностью раскрыться как творец. В художественном творчестве, которое было лишь одной из граней его многосторонней натуры, он как бы расправлялся с собой, с опостылевшей ему природой человека, анализируя в некоем условном плане ее самые сокровенные побуждения и состояния.

Что же так сузило его творческий кругозор и приковало его к этому узкому кругу немногих наболевших тем?

3

Сформировавшись в военные годы, двадцатидвухлетний журналист Бирс по окончании войны с головой окунулся в самую гущу послевоенного ажиотажа.

Наступило тяжелое для него время. Это был период становления современной Америки, шедшей капиталистическим путем через хаос спекулятивной горячки, в котором, как в мутной воде, легко было ловить бешеные деньги, грабить и обогащаться.

Подкупом и угрозой хищники-миллионеры добивались выгодных им законов, заказов, концессий. А продажное правительство президента Гранта охотно продавало страну оптом и в розницу. Продавало все, вплоть до имени. Главные должностные лица государства становились фиктивными директорами предприятий, и под их защитой Рокфеллер прибирал к рукам нефть; Морган дебютировал жульнической поставкой негодных карабинов для армии северян, наживался, обкрадывая изобретателей; Колис Хантингтон хищнически построил Центральную Тихоокеанскую железную дорогу на 75-миллионную ссуду. Новоиспеченные миллионеры судились друг с другом, взаимно обвиняя друг друга в хищениях, судились и с правительством и часто выигрывали заведомо мошеннические процессы (так, правительство США должно было по суду сполна уплатить Моргану за явно негодное оружие). Уже создавалась мощная машина американской желтой прессы, и на создание этой машины Херст-отец уже передавал награбленные им деньги сыну — пресловутому У. Рэндольфу Херсту. Укоренялись традиции бульварной газеты и низкопробного журнальчика, пош-

ло в ход чтиво в виде популярных десятицентовых романов.

Алчность провозглашена была главной добродетелью, а обогащение — главной целью. А достижение этой цели — успех был наградой за «добродетель». В литературе обязательным стал благополучный конец. Словом, накапливалась та грязь, которую позднее не под силу было выгрести на свет божий двум-трем поколениям писателей обличительной школы (Адамс, Филлипс, Э. Синклер, Л. Стеффенс, Синклер Льюис, Менкен, Вудворд и другие).

Трудно найти в литературе 60—70-х годов верную картину того, что происходило в Америке, если не считать единичных книг, вроде «Позолоченного века» Твена или «Демократии» Генри Адамса.

Трудно и страшно было писателю, который попытался бы реалистически описать происходившее, и таких писателей в Америке 60—70-х годов почти не было.

Неприглядную картину журналистики последней четверти XIX века, с царившей в ней грязью, грубостью, подкупом и ложью, приходится искать не в художественных произведениях, а в воспоминаниях Линкольна Стеффенса, Драйзера, а приглушенно — и в «Автобиографии» Марка Твена.

Из этой тройки только исключительно жизнерадостный, жизнестойкий Линкольн Стеффенс сумел сохранить в себе известную цельность, способность не унывать, бороться, глядеть вперед. С этих позиций он в старости смог понять и принять коммунизм.

Твен был искалечен своим примиренчеством. В прижизненно опубликованных вещах он не подавал виду, что ему больно, он лил на свои раны елей юмора, и только грубость и беспощадность порою прорывавшейся у него насмешки изредка давали знать, что*о* скрывается за улыбкой забавника.

На творчество Драйзера американская жизнь наложила печать тяжелого, мрачного и какого-то безнадежного биологизма, отчаянной и беспросветной борьбы за право жить, пожирая других (Каупервуд).

Все истинно талантливое в американской буржуазной литературе конца XIX и начала XX века, все то, что

избежало рыночного спроса на обязательный оптимизм и благополучный конец, все искреннее и правдивое в литературе неизменно пессимистично.

Бирс, человек впечатлительный и неподкупный[1], был ошеломлен и подавлен тем, что встретило его при возвращении с войны. Все, что он видел, подрывало в нем веру в человека, вело к разочарованию, скептицизму.

Свое негодование и отчаянье Бирс выразил в сотнях фельетонов, сатирических статей и памфлетов. Рассеянные по старым комплектам американских журналов и газет или собранные в 250-экземплярном собрании сочинений 1909—1912 годов, они стали библиографической редкостью, равно недоступные для исследователя-неамериканца. Но то, что говорят о публицистике Бирса наиболее осведомленные и беспристрастные его критики, сходится в единодушной оценке ее. Ярость обличений, горечь бессилия, жуткая усмешка, глубокий беспросветный нигилизм — вот что характерно для Бирса-журналиста.

У него накипает острое социальное недовольство: «Наша система цивилизации — естественный продукт нашего морального и интеллектуального уровня — нуждается в критике и подлежит пересмотру». Но, неспособный на всестороннюю и радикальную критику и пересмотр, Бирс выискивает трещины, крошит и откалывает выдавшиеся углы, коллекционирует самые острые осколки. В своих сатирических сказочках он порою достигает свифтовской остроты и злости. Он вгрызается в эту цивилизацию и в своем «Словаре Сатаны». Теоретически он видит основные истоки зла в морали и интеллекте, но практически, может быть помимо воли, под давлением самого материала, он разоблачает экономические причины зла.

«Позолоченный век» в изображении «Словаря Сатаны» — это свистопляска безоглядного обогащения, грязь, хищничество, мерзость.

---

[1] Очевидцы рассказывали о том, как Хантингтон, желая подкупить выступавшего против него на суде Бирса, задал вопрос: «Сколько он стоит?» (то есть хочет отступного) — и получил в ответ: «Ровно столько, сколько вы должны государству» (то есть невозвращенные 75 миллионов долларов).

Основная цель — богатство, которое определяется в «Словаре Сатаны» так:

«Богатство (сущ.) — 1) Дар неба, означающий: «Сей есть сын мой возлюбленный, на нем же мое благоволение». Джон Рокфеллер. 2) «Награда за тяжелый труд и добродетель». Пирпонт Морган. 3) «Сбережения многих в руках одного». Юджин Дебс. P. S. Составитель словаря, как он ни увлечен своим делом, признает, что к этим прекрасным определениям он не может добавить ничего существенного».

Путь к богатству идет, по Бирсу, через синонимические понятия: «Безнаказанность — богатство», а ценности, составляющие его, создаются трудом, который есть:

«Один из процессов, с помощью которых А добывает собственность для В».

И тут же Бирс поправляется: сколачивает богатство, собственно, не труд, а коммерция, которая есть:

«Сделки, в ходе которых А отбирает у Б товары, принадлежащие В, а Б в возмещение потери вытаскивает из кармана у Г деньги, принадлежащие Д».

А перераспределяются богатства на биржах, главную из которых, Уолл-стрит, Бирс определяет так:

«Уолл-стрит. Символ греховности в пример и назидание любому дьяволу. Вера в то, что Уолл-стрит не что иное, как воровской притон, заменяет каждому неудачливому воришке упование на царство небесное».

Уолл-стрит — рай удачливых грабителей, а удачливый грабитель — это Хантингтон, укравший у государства 75 миллионов долларов, Херст, околпачивающий читателя, — это капиталист. Это он определяет в свою пользу цену, которая является, по Бирсу, «стоимостью плюс разумное вознаграждение за угрызения совести при назначении цены». Это он использует для своих целей голод, который, по «Словарю Сатаны», есть:

«Чувство, предусмотрительно внедренное провидением как разрешение Рабочего Вопроса».

Капитал, по Бирсу, — это «опора дурного правления», и покоится он на трех китах: труде, коммерции, голоде. Но голодающий может не унывать — ему остается

«Воздух — питательное вещество, предусмотренное щедрым провидением для откорма бедняков».

Бирс стремится расшатать каждый устой капитализма, и материальный и бытовой. Ведь здание капитализма покоится на костях, на разорении подмятых его колесницей. «Хибарки — это ягодки цветка, именуемого дворцом».

Вот наиболее близкая Бирсу область — американская печать. Чем, кем и как она создается? Не давая общего определения, «Словарь» Бирса расклевывает желтую прессу в пух и прах. Вот сначала орудия производства:

«Гусиное перо (сущ.) — орудие пытки. Производит его гусыня, а орудует им чаще всего осел. Гусиное перо устарело, но его современным эквивалентом — стальным пером орудует все та же бессмертная персона».

Рукопись попадает к издателю:

«Одно из наиболее известных определений издателя, — говорит Бирс, — это человек, который пьет шампанское из черепов писателей». К этому Бирс добавляет свое определение: «Это человек, который покупает нечто у маленькой кучки глупцов и продает это нечто тысячам других глупцов, наживая на этом капитал». Подручные издателя — это редакторы и корректоры, «которые делают вашу рукопись бессмысленной, но искупают свою вину тем, что позволяют наборщику сделать ее неудобочитаемой».

Бирс презирает общество, интересы и устои которого он определяет так:

«Академия. 1) В древности — школа, где обучали этике и философии; 2) теперь — школа, где обучают футболу».

«Понедельник. В христианских странах — день после бейсбольного матча».

«Эрудиция. Пыль, вытряхнутая из книги в пустой череп».

«Религия» этого общества — («дочь надежды и страха, толкующая невежеству сущность непознаваемого», — и зиждется она на «Откровении» — «знаменитой книге, в которой Иоанн Богослов сокрыл все, что он знал. Откровение сокрытого в ней совершается комментаторами, которые не знают ровно ничего».

Иначе эти комментаторы называются — священниками, а это люди, «которые берут на себя устроение наших духовных дел как способ улучшения своих материальных».

«Святой» этой религии — «мертвый грешник в пересмотренном издании».

Ее «молитвы» — это «просьбы, чтобы законы вселенной были отменены ради одного, и притом явно недостойного просителя».

Осмыслив таким образом различные проявления этой религии, Бирс приходит к заключению, что ему гораздо милее:

«Язычник — темный дикарь, по глупости поклоняющийся тому, что он может видеть и осязать», и

«Безбожие — основная из великих религий мира».

Не менее критически Бирс относится и к бытовой стороне американской жизни. Вот некоторые определения, относящиеся к этой области:

«Брак — организация общественной ячейки, в состав которой входят господин, госпожа, раб и рабыня, а всего двое».

«Похороны — церемония, которой мы свидетельствуем свое уважение к покойнику, обогащая похоронных дел мастера, и отягчаем нашу скорбь расходами, которые умножают наши стоны и заставляют обильнее литься слезы».

«Дом — сооружение, построенное как обиталище для человека, мыши, крысы, таракана, прусака, мухи, москита, блохи, бациллы и микроба».

«Вежливость — самая приемлемая форма лицемерия».

«Успех — единственный непростительный грех по отношению к своему ближнему».

Год жизни в подобном обществе — это «период, состоящий из трехсот шестидесяти пяти разочарований». А Бирсу привелось прожить в нем всю жизнь, и всю жизнь, как капельки яду, накапливались определения его словаря.

Бирс делал попытку «обезвздорить», разоблачить эту жизнь, он наносил удары направо и налево, то язвя, то, по-толстовски в лоб, называя вещи своими нарочито обнаженными именами.

«Скрипка — инструмент для щекотания человеческих ушей при помощи трения лошадиного хвоста о внутренности кошки».

«Вилка — инструмент, применяемый главным образом для того, чтобы класть в рот трупы животных».

«Съедобное — годное в пищу и удобоваримое, как-то: червь для жабы, жаба для змеи, змея для свиньи, свинья для человека и человек для червя».

И все-таки он бил вслепую, бешеные удары оказывались булавочными уколами.

К «Словарю Сатаны» и сатирическим сказочкам примыкают по духу и общей направленности такие едкие рассказы Бирса, как «Проситель», «Наследство Гилсона», «Сальто мистера Свиддлера», «Несостоявшаяся кремация» и другие. Все эти рассказы не вошли в раннее каноническое издание лучшего сборника Бирса «В гуще жизни». Примерно до 20-х годов, когда начался пересмотр отношения к Бирсу, эти сатирические рассказы, равно как и «Словарь Сатаны», оставались в тени. На них фыркали. Бирс прослыл неудачливым сатириком и занимательным автором страшных рассказов.

4

И в самый жанр страшного рассказа Бирс принес свое сатирическое жало. Он жгуче ненавидит все окружающее. Ярость туманит ему глаза. Ему равно ненавистны и крупный хищник Хантингтон, и ординарный громила, наглый плутократ, и сладкоречивые утописты из социал-реформаторов.

Чтобы плодотворно, действенно ненавидеть, надо иметь ясную цель, любить ее, защищать от всего ненавистного. На беду, Бирс не нашел в Америке своего времени ничего достойного такой любви, не увидел народа, труда, общего дела. Все это было подернуто для него капиталистической мутью, и надо сказать, что слеп был не один Бирс и не один он из пишущих американцев стал лишь отрицателем.

Чтобы сделаться настоящим сатириком, мало негодования и ненависти, надо еще зажечься искренней заинтересованностью в том, чтобы оружием сатиры улучшать, изменять мир, надо иметь большую любовь к

человеку и веру в него. Всего этого у Бирса не было, и настоящим сатириком он не стал.

Партизанская борьба с ненавистным становилась его личным делом, личной неприязнью или самоутешением. Конечно, лестно было оттягать у Хантингтона для государства 75 миллионов долларов, но бороться по-настоящему с Херстом или Хантингтоном одному Бирсу было не под силу, а союзников он не находит, да и не ищет.

Ненависть, не находящая действенного выхода, разрушает своего носителя. Она вырождается у Бирса в саркастическое презрение к окружающему. А как понимает Бирс самое презрение? Вот это слово в его «Словаре Сатаны»:

«Презрение — чувство благоразумного человека по отношению к врагу, слишком опасному для того, чтобы противиться ему открыто».

«Благоразумное» презрение дорого обошлось Бирсу, оно душило его. Скрытое бешенство бессилия, судорога ненависти, всезаглушающий крик ужаса и отвращения — все это было упрятано под презрительной и бесстрастной маской.

Так в «гуще жизни» открылась Бирсу смерть, так в творчестве житейски бесстрашного человека возникает тема необъяснимого, а часто неопределимого страха, так он становится мономаном этой темы.

Бирс экспериментирует с бациллой ужаса, прививая ее заведомо храбрым людям.

Он не любит и не уважает своих героев. Производя эксперимент, он не жалеет их. Он ставит их в невыгодное, смешное положение. Они, даже самые храбрые из них, просто оцепенелые кролики, подвергнутые мучительной операции. Самая их храбрость чаще всего храбрость на ходулях, мнимая жертвенная храбрость («Убит под Ресакой») или храбрость упрямца («Джордж Тэрстон»). Храбрецам этим очень часто приходится преодолевать не действительную опасность, а мнимый ужас, возникающий в их же собственном источенном страхом сознании. Поставив их перед мнимой опасностью, которая, до неизменного иронического разоблачения ее Бирсом, не менее жутка, чем опасность действительная, Бирс как бы издевается над своими жертвами

(героями их не назовешь), а заодно и над читателем. Его смех — судорожный, натянутый смех, юмор висельника.

И это не просто желчь или меланхолия. Для Бирса, как и для Марка Твена, такой смех имел чисто прикладное значение.

Ван Вик Брукс очень правильно отметил по поводу весьма обычной для Марка Твена тенденции к развенчиванию романтики («Янки из Коннектикута» и пр.) или к «низведению с пьедестала» орудием смеха: когда «красота (а в случае Бирса — человеческое достоинство. — *И. К.*) повергнута во прах, тогда практический человек может снова заняться «делом», очистив свою душу от всех волнующих эмоций (прекрасного)». Ожесточенно воюя против «тлетворной» красоты с позиций реалиста, Твен в полемическом задоре забывал то, что позднее отчетливо сформулировал Чехов: «Некрасивое нисколько не реальнее красивого».

Бирс был человек быстрой реакции, по натуре боец (пускай жизнь порой и принуждала его стрелять из пушек по воробьям). Он давал выход раздражению в личных стычках, в мгновенно возникавших фельетонах, а не в пессимистических излияниях. Он не легко поддавался унынию. «Пока ты в игре, — писал он в статье о самоубийстве, — а это лишь от тебя зависит, проигрыши принимай благодушно и не плачься о них. Сносить их нелегко, но это еще не причина для нытья».

Он был очень живучий, крепкий, рассудочный человек. Свои рассказы писал он редко, когда был в состоянии творческого равновесия. Литературу он расценивал очень высоко и требовал от нее ясности и внутреннего спокойствия. «Если гений — это не ясность, мужество, рассудительность, то я не знаю, что есть гений», — писал он Джорджу Стерлингу. И далее: «Невозможно представить себе Шекспира или Гёте, истекающих кровью и вопящих от творческих мук в тяжких тисках обстоятельств. Великие мне представляются всегда с улыбкой, пусть горькой по временам, но всегда в сознании недостижимого превосходства над ходульными маленькими титанами, докучающими Олимпу бесплодными своими бедствиями и хлопушечными катастрофами».

Он отрицает в творце всякую ложную трагедийность. Но его собственное творчество — судорожная гримаса или бесстрастная маска хирурга-экспериментатора.

Он не хотел и не умел жить единой жизнью как писатель и как журналист. В журналистике он утешался разоблачением мерзавцев или борьбой с ветряными мельницами. В своих рассказах он вырабатывал какую-то несоизмеримую с окружающим исключительность. Пусть это был не Олимп, все же это были недоступные скалы леденящего ужаса.

В том плане, который он искусственно создавал для своего творчества, он, боец по натуре, не только не находил достойных оппонентов, но и просто той питательной среды, которая ему была необходима, как воздух. Его окружала маленькая кучка восторженных поклонников его таланта, покоренных и большим личным обаянием A. G. B. (Almighty God Bierce — всемогущий бог Бирс, как расшифровывали его инициалы насмешники и недоброжелатели), а за их тесным кругом было опасливое молчание людей, дрожавших, как бы не задеть сокрушительного полемиста, и ожесточенная, не имевшая никакого отношения к искусству, площадная брань обиженных или оскорбленных. В такой обстановке не приходилось говорить о творческих спорах и плодотворной критике.

Как бы по привычке, он и в рассказах своих ненавидел и разил, но это была ненависть, перегнанная через много колб и реторт условного искусства, а сатира его была дестиллированным ядом в шприце бесстрастного экспериментатора. Такое искусство не давало человеку-бойцу настоящего удовлетворения. Оставался горький осадок *невысказанного, невоплощенного, несделанного.*

А на другое искусство он был не способен. Не хватало ему той действенной любви, того мужественного самопожертвования, которое помогло Гёте закладывать шахты в Ильменау, а его Фаусту осушать болота.

Бирс был требователен к себе и не мог не видеть, что он не на высоте своих же собственных требований. Не отсюда ли в этом неукротимом воителе внутренний разлад и творческое иссякание?

5

Бирса надо знать. Его творчество — один из основных этапов развития «страшного» жанра в американской литературе. В нем скрестились традиции романтической фантастики Эдгара По с жестким гротеском юмористов Дальнего Запада (ранний Марк Твен, Артемус Уорд и другие). Но у иных неприкрытую житейскую правду смягчала какая-нибудь условность или эмоция. Гротеск По смягчен его явной фантастичностью, полной невероятностью. Сатира Твена умащена юмором или освежающими воспоминаниями детства на Миссисипи. Бирс суше, резче, судорожнее, обнаженней. Через его вымысел сквозит жестокая правда войны, Дальнего Запада, судебного протокола.

Он воспользовался литературной традицией, но его собственный многосторонний житейский опыт военного, фельетониста, репортера позволил ему по-своему наполнить старые схемы По.

После Бирса жанр страшного рассказа претерпел глубокое снижение. Рассказы По и Бирса послужили образцами, более того — штампами для массового производства подобных рассказов на потребу сотен журналов, девизом которых было недавно повторенное в Америке положение: «Литература не нуждается в качестве». В большой литературе США «страшный» жанр возродился в новом аспекте и с обновленной техникой уже в наши дни в новеллах Фолкнера, Хемингуэя и в некоторых вещах Колдуэлла. Жизнь подсказала им новые аспекты ужаса (у Колдуэлла и новое отношение к ним), тем возродив этот затрепанный в Америке жанр.

Страшная новелла Бирса занимает узловое положение, без нее непонятен переход от По к Крэйну, к Фолкнеру. Однако чтение всего Бирса едва ли много прибавит к огромному впечатлению от немногих его лучших рассказов.

Круг его тем ограничен. В значительной части рассказов это прежде всего анатомирование страха, своего рода «физиология страха» (в старом понимании такого рода «физиологии»), затем анализ состояний аффекта, заскока, мании, случаи напряженного анормального восприятия времени, когда времени больше нет или

секунды кажутся вечностью. Все это очень часто подано им то с намеренной гиперболизацией, то с грубым, жестоким, чисто калифорнийским юмором.

Фон, обстановка эксперимента разработана Бирсом с предельным реализмом и тщательностью. То это наукообразное объяснение возможной природы невидимого чудища, которое будто бы окрашено в инфра- или ультрацвет, выходящий за пределы воспринимаемой цветовой шкалы («Проклятая тварь»), то случай амнезии («Заполненный пробел»), то предвосхищение идеи радио («Для Акунда») или механического человека, «робота» («Хозяин Макстона»).

В предисловии к своей ранней лондонской книжке «Утехи дьявола» (1873) Бирс пишет: «При сочинении этой книги мне пришлось прислушиваться к мнению соавтора, так как мой ученейший друг, мистер Сатана, с готовностью помогал мне в этой работе, и многие взгляды, изложенные в этой книге, надо отнести за счет этого достопочтенного джентльмена. План книги разработан мной, дух ее всецело навеян им». И соавтор Бирса, его вдохновитель, его демон — это демон необычайного. Он подсказывает ему темы на грани возможного, на грани вероятного, на грани переносимого.

Характерно, что скептика и позитивиста Бирса болезненно привлекало все внешне необъяснимое, а сатирик в нем охотно разоблачал и высмеивал всех, кто верил в рассказанную им мнимую необъяснимость. Сборник самых невероятных своих рассказов он иронически озаглавил: «Возможно ли это?», а самой интонацией рассказов, постоянной ссылкой на очевидцев и рассказчиков как бы говорит: «Сам я не верю в это, но вот что говорят достоверные свидетели. Я просто перескажу, а то и дам свои объяснения». Подчеркнуто ироническое объяснение к ряду рассказов о привидениях, которых написал он очень много, Бирс сам дал в своем «Словаре Сатаны»: «П р и в и д е н и е — внешнее и видимое воплощение внутреннего страха».

Вот типичнейший рассказ Бирса о привидениях — «Кувшин сиропа». Лавочник Димер — домосед и старожил маленького захолустного городка, и двадцать пять лет обыватели привыкли видеть его все на том же месте у себя за прилавком. Наконец лавочник умер

и был всенародно похоронен. И вот вскоре после этого «один из самых почтенных граждан Гилбрука», банкир Элвен Крид, придя домой, обнаружил исчезновение кувшина с сиропом, который он только что купил у Димера и принес домой. Повозмущавшись, он вдруг вспоминает, что Димер умер и давно похоронен. Правда, что если нет Димера, то нет и проданного им кувшина, но ведь Димера он только что видел. Так появляется на свет «дух Сайласа Димера». Для его утверждения, как и для материализации «Проклятой твари», Бирс, по примеру По, не жалеет реалистических деталей и полного правдоподобия. Крид в этом уверен, а Крид — почтенный человек. И вслед за Кридом весь город начинает верить в призрак Димера. На другой день вечером толпа горожан осаждает дом Димера, все вызывают духа, требуя, чтобы он показался и им. Внезапно освещается окно лавки (не отсвет ли это соседнего фонаря или противоположного окна — на это указаний нет). Толпа видит Димера, врывается в темную лавку и во тьме и ужасе потасовки окончательно убеждается, что это действительно был дух Димера.

«К сему суждению, — лукаво добавляет Бирс, — местный летописец, из неопубликованных трудов которого извлечены вышеизложенные факты, почел за благо присоединиться».

К этому «суждению» как будто бы присоединяется и сам Бирс, однако уже ссылкой на летописца и самой манерой рассказа он убеждает читателя как раз в обратном — в ленивой тупости гилбрукских обывателей, которые легко поверили в то, во что хотели поверить.

Когда соседи растащат заброшенный дом на дрова, то легко убедить всю улицу, что дома-то, собственно, и не было. Когда в каждом коренится свой страх и свои суеверия, легко поверить и в страхи других.

Сам Бирс почти всегда разоблачает эти страхи, пусть косвенно, пусть лишь намеком. Он дает реальнейшее объяснение призраку в рассказе «Соответствующая обстановка». Он не прочь поиздеваться над читателем, которому вздумалось бы поверить в объяснение «Проклятой твари», данное в дневнике ее жертвы. Сам Бирс, не без умысла, припас где-то в уголке и

исчезнувшую собаку, которую Морган сначала считает бешеной, и хриплые, дикие звуки, напоминающие рычание и грызню собак, в тот момент, когда Морган борется с невидимой тварью, — словом, ряд намеков, по которым скептически настроенный читатель может построить свою «собачью версию» смерти Моргана.

Бирс охотно ставит своих героев в опасное положение, но самая опасность эта лишь «внешнее воплощение внутреннего страха». Ужас перед чучелами.

В рассказе «Человек и змея» — налицо настоящее, до смерти пугающее чучело. В рассказе «Глаза пантеры» безобидным пугалом является несчастная Айрин, которая погибает от пули жениха. В рассказе «Без вести пропавший» опасность воплощается тоже в своеобразном чучеле: наведенное в лоб, но давно разряженное ружье одной лишь угрозой смерти делает свое дело — убивает Спринга. В рассказе «Соответствующая обстановка» ситуация доведена до предела: мальчуган, заглянувший ночью в окно, под влиянием подходящей обстановки превращается в сознании напуганного человека в призрак самоубийцы.

Бирс безжалостно расправляется со своими призраками, но не менее беспощаден он к своим жертвам — к выполнителям его творческих замыслов. Гилбрукские обыватели все без исключения трусы, и, как трусы, они думают ногами или руками в суматошной свалке. Если уж привиделась одному из них «красная свитка», то есть дух умершего Сайласа Димера, так не найдется ни одного здравомыслящего во всем Гилбруке, который думал бы мозгами и не поддался бы коллективному самогипнозу. Обитатели Маммон-Хилла сплошь алчные жулики, достойные самого покойного Гилсона. Благотворители Грейвилла («Проситель») все без исключения черствые мерзавцы. Если люди трусливы, алчны, черствы, то черствы, трусливы и алчны они все поголовно. Точно так же и все храбрецы у Бирса подвержены безотчетному, необъяснимому страху перед мнимой опасностью.

Ужас — вот главная пружина большинства наиболее характерных рассказов Бирса. В самом деле — вот некоторые из них: «Человек и змея», «Без вести пропавший», «Случай на мосту через Совиный ручей», «Соот-

ветствующая обстановка», «Дело при Коультер Нотч», «Чикамауга», «Проклятая тварь», «Кувшин сиропа», «Паркер Аддерсон — философ», «Джордж Тэрстон», наконец, «Глаза пантеры» — рассказ, в котором действует наследственная травма ужаса.

Так замыкается круг: ужас перед жизнью и неуважение к человеку — как осадок от застоявшейся невыговоренной сатиры; мнимая опасность — как испытание, которому Бирс подвергает своих героев; ужас перед этой опасностью — как показатель внутренней дряблости и неустойчивости, которая оправдывает неуважение автора к своим же собственным созданиям.

Как общий результат — налицо какая-то судорога боли, какое-то оцепенение людей перед удавом ужаса. Какое-то каталептическое состояние, в котором времени больше нет, когда в один миг пережита вновь вся жизнь («Случай на мосту») или жизнь протекает как сон, а потом взрывается в одно мгновение («Заполненный пробел»).

Время перегружается переживаниями до отказа. Так, например, действие рассказа «Без вести пропавший» укладывается в двадцать две минуты, а за это время человек не только умирает, но в несколько минут агонии становится из юноши неузнаваемым для родного брата стариком.

От этого мертвенного оцепенения жертвы — в рассказах Бирса — их бесстрастная регистрирующая интонация следователя, для которого весь мир — морг. Когда же бесстрастие становится не под силу, появляется кривая усмешка или судорожный смех, построенный на расчете, что «шутка в мертвецкой захватывает своей неожиданностью» («Проклятая тварь»).

Такими шутками в мертвецкой были многие ранние и все посмертные рассказы Твена, таковы же гротески и жуткие юморески Бирса, построенные на разряжающей напряжение гиперболе намеренной нелепости.

Почти все гротески и юморески Бирса, в отличие от его военных страшных рассказов, скрыто или явно пародийны. Они написаны им большей частью в ранний калифорнийский и лондонский периоды, когда он работал фельетонистом и отдавал дань распространен-

ной тогда в Англии и США тенденции снижения традиций. Пародия была в моде. В Англии ей отдал дань Теккерей, в Америке — Брет-Гарт и Марк Твен. Едкий пересмешник Бирс не отставал от них. Так, пародируя наукообразность, архаичность, любовь к стилизации, галлицизмы и эпиграфы По, он пишет рассказ «Человек и змея» или «Проклятая тварь» с явным намеком на деталь рассказа По («Сфинкс — мертвая голова»). Перекликаясь с жестким юмором молодого Твена, он пишет свои юморески. В тон с рассказами о Дальнем Западе Брет-Гарта он пишет «Проклятую тварь», «Долину призраков».

Скрытой пародией на прекраснодушные святочные рассказы Диккенса можно считать «Просителя» Бирса.

В рассказе «Несостоявшаяся кремация» не хватает только ссылки на фирму несгораемых шкафов, чтобы сделать эту историю об «огнеупорных родителях» пародией на распространенные в США рекламные рассказы.

Бирс охотно прибегает к сказу и стилизации. От рассказчика устами гилбрукского летописца изложен «Кувшин сиропа», сказом мотивированы нелепицы «Несостоявшейся кремации», архаизирующий безличный сказ находим в «Человеке и змее». По временам, как, например, в «Просителе», где стилизуется туманная и выспренняя фразеология м-ра Тилбоди, Бирс и сам как бы «с сожалением прерывает возможность поговорить», но в своем повествовании Бирс деловит и точен.

Он воспитался на языке военных приказов, донесений, телеграмм. Он ведет рассказ точно, ясно, сжато, стремительно.

То эта точность профессионально-военная («Без вести пропавший», «Случай на мосту»), то наукообразная, терминологическая («Проклятая тварь», «Заполненный пробел»).

Случается, правда, — не в угоду ли господствующим вкусам? — что стремительное свое повествование Бирс и безотносительно к сказу сдабривает «с помощью образных выражений, которые здесь нет надобности приводить» («Наследство Гилсона»), или красотами и пышностями, а то и в высшей степени туманными и беспо-

мощными рассуждениями. Эту дань времени он приносил исправно. Только в немногих лучших рассказах Бирса нет таких родимых пятен или манерных мушек.

Обычно он терпеливо носил эти чужеродные побрякушки, развлекавшие читателя, но иногда он брал реванш. Прорывался неистовый нрав Бирса, и он открыто издевался над читателем. То он дразнит его явным отсутствием логики и правдоподобия, то оглушает нагромождением ужасов в своих страшных рассказах, будоражит и пугает обычным у него неблагополучным концом.

Но в основном творческой манере Бирса свойствен отказ от всего лишнего, уводящего в сторону, рассеивающего внимание на несущественные детали. Для него важно единое, покоряющее впечатление от рассказа. Его рассказы живут своей внутренней логикой, продиктованной волей автора, а не видимой алогичностью жизненного потока событий.

Его рассказы то и дело разрешаются неожиданной и очень часто оскорбительной для героя разоблачительной развязкой, которая вскрывает всю мнимость устрашающих пугал и чучел.

Бирса надо знать, но его трудно читать помногу (вспомним, что собрание его сочинений занимает двенадцать томов). Неизменные ужасы притупляются, перестает действовать трюк неожиданной развязки, обнажаются литературные условности его экспериментов, самый стиль его с обязательной дозой прикрас и рассуждений, которые никак не вяжутся с основной тканью, начинает ползти. И при всем том по силе впечатления лучшие, наиболее типичные его рассказы не уступают рассказам По или гротескам Твена.

6

Бирс не имел и не искал успеха. Кто любит подшибленного, угрюмого ворона или филина-пугача? А Бирс — неудачник в жизни — в литературе был именно таким филином. Он был колюч, неприятен, пугающ, когда вскрывал окружающее его героев неблагополучие и неблагополучие в них самих, в их психике,

Их неспособность устоять в одиночку даже против мнимой опасности. Он пугал, и не было в его рассказах всесильного Дюпона или Шерлока Холмса, чтобы распутать все козни и защитить (от кого — от себя?). Не было и благодетельного доктора Уотсона, чтобы все описать и утешить. Человек был действительно покинут на себя самого в единоборстве с непреодолимым ужасом. Вразрез с общеобязательным в Америке требованием счастливого конца, рассказы Бирса оканчивались всегда зловеще или трагично, а часто и оскорбительно для его героев-жертв. Как же тут было добиться успеха?

Бирс начал писать сейчас же после гражданской войны, в конце 60-х — начале 70-х годов. В 1873—1874 годах в Лондоне, под псевдонимом Дод Грайл, вышли три сборника Бирса: «Самородки и пыль», «Утехи дьявола» и «Паутина в черепе». В этих книжках были собраны из калифорнийских и лондонских журналов гротески и юморески фельетонного характера. Бирс невысоко расценивал эти свои первые опыты. Предпочитал не вспоминать о них, однако в предсмертное собрание сочинений включил некоторые из этих басенок, эпиграмм, анекдотов и «Незначительных рассказов». К этим ранним вещам принадлежит и издевательская «Возлюбленная корова», и гораздо более значительный по замыслу рассказ «Наследство Гилсона».

Неизвестный автор вызвал к себе интерес, правда не критики, а отдельных ценителей, среди которых оказался, между прочим, и Гладстон, отметивший талант автора. Но через год Бирс вернулся в Калифорнию, порвал с лондонскими писательскими кругами, и эти три книжки, выпущенные к тому же под псевдонимом, не дали Бирсу литературного имени.

На родине жестокий юмор Бирса никого не удивлял, а его страшные рассказы, включая такие, как «Случай на мосту через Совиный ручей», «Убит под Ресакой», неизменно отправлялись в редакционную корзину или, в лучшем случае, обратно к автору. Двадцать лет напряженной творческой работы прошли на холостом ходу.

Бирсу удавалось печатать только журнальные и газетные мелочи, но рассказы его не печатали, книг не издавали.

И Бирс по-прежнему халтурил в газетах своего университетского товарища Херста.

В 1891 году он нашел в Сан-Франциско мецената-почитателя, на деньги которого был напечатан наконец сборник «Рассказы о военных и штатских» (позднее известный под заглавием «В гуще жизни»). Книга вышла с вызывающим посвящением автора: «Отвергнутая всеми издателями страны, книга эта обязана своим выходом в свет м-ру Л. Т. Стилу, коммерсанту города Сан-Франциско».

В 1893 году появился второй из основных сборников Бирса — «Возможно ли это?», в котором собрана его фантастика. Критика по-прежнему отмалчивалась или отфыркивалась. Тогда, после процесса Хантингтона (1896), Бирс так и остался в Вашингтоне и взял работу в Вашингтонском Пресс-бюро изданий Херста. Теперь началась уже не халтура, а поденщина. Теперь ему приходилось разить не своих врагов, а противников Херста, а этот его университетский товарищ платил одному из самых блестящих фельетонистов Америки тридцать пять долларов в неделю и третировал его, как наемного писаку. Но в то же время Херст не хотел потерять его или испытать на себе остроту его пера. Используя крайнюю неуживчивость Бирса и оказывая давление на другие издательства, он закрыл к ним доступ Бирсу и закабалил его до 1909 года. Несколько раз попытки Бирса уйти от Херста кончались капитуляцией. Работы он не находил, есть было нечего, и приходилось возвращаться.

В одном только Бирс упорно не сдавался. Он знал, чем он может добиться популярности, и настолько владел техникой литературного мастерства (в 1909 году он выпустил на эту тему специальную книжку «Пишите как следует»), что мог бы десятками стряпать рассказы, приемлемые для популярных журналов.

Но Бирс не хотел этого. «Я знаю, как надо писать рассказы со счастливым концом для журнального читателя, для которого настоящая литература слишком хороша, но я не стану этого делать, так как даже грабеж интересней и почетней этого занятия».

Но если не сдавался Бирс, упорствовал и издатель. В результате Бирс не написал больше вещей, настоль-

ко же значительных, как шедевры его первых сборников.

С начала XX века он творчески угасает. Он ограничивается тем, что собирает и публикует свои «Фантастические басни» (1899), статьи и фельетоны: «Страна, не заслуживающая удара» и «Тень на циферблате» (1909) — чисто свифтовской едкости и силы. Наконец, он собирает в «Лексиконе циника» (1906), позднее известном под заглавием «Словаря Сатаны», наиболее острые из тех определений действительности, которые накапливались у него еще с 1881 года. Форма словаря, в котором яростные нападки Бирса были рассредоточены в алфавитном порядке и переслоены социально безразличным материалом, сделала возможным напечатание «Словаря», который в концентрированной, обобщенной и развернутой форме, конечно, не нашел бы в те годы издателя.

Все эти книги объединяет одна черта. Уже даже не стремление бороться, бичевать и ужасать, а желание плюнуть на все, нарастающий нигилизм во всем изверившегося человека.

Личные невзгоды еще усугубляли это беспросветное отрицание. Неукротимый, еще могучий телом, старик Бирс внутренне уже был подточен.

Через год после того, как умер (в 1901 году) его второй и последний сын, талантливый журналист Ли Бирс [1], у замкнутого старика вырывается фраза: «Ли умер год назад. Я хотел бы кончить счет своим дням».

У этого некогда энергичного человека появляется сознание, что игра кончена, передать свое дело некому, сказать свое слово некому, да и творческие силы иссякли, так что и сказать нечего. Он был действительно одинок. Жизнь становилась бременем.

А дальше идет доживание. В 1907 году шестидесятипятилетний майор в отставке, ветеран гражданской войны обращается к правительству США с просьбой о пенсии, и ему определяют пенсию в двенадцать долларов в месяц.

---

[1] Старший его сын, Дэй, был убит юношей во время пьяной ссоры в Калифорнии.

Приходит известность, но эту известность приносит ему не его творчество, а его стариковские причуды. Распространяются легенды о его чудачествах в стиле Бен Джонсона и Эдгара По, о его любимых жабах, черепахах и ящерицах. О том, что одна из ящериц постоянно сидит у него на плече, когда он работает. О том, что обедает он всегда один и при этом пускает любимую жабу на стол. О том, что он любит и умеет пить, что он до крайности скромен и стыдлив. Рассказывали, например, что он чуть было не застрелил своего друга — поэта Джорджа Стерлинга, когда тот при дамах появился на пляже в купальном костюме, несколько отступающем от принятых норм.

Все это создавало в публике некоторый интерес к Бирсу, и вот издатель Нийл решился на подачку стареющему писателю и согласился издать собрание сочинений. Но работа над этим собранием стала последней предсмертной причудой Бирса. Он работал над ним три года (1909—1912) и, прежде чрезмерно требовательный к своему творчеству, теперь набрал материала на двенадцать томов. Со старческим упорством он подбирал крохи, рассыпанные когда-то по страницам лондонских и калифорнийских газет и журналов 70-х годов. И все для того, чтобы собрание попало в шкаф почитателей — чудаков и библиофилов.

По своему темпераменту Бирс был далеко не кабинетный человек, это был человек действия, для которого литература должна была быть оружием борьбы с тупостью и мерзостью людей. Но это не вышло, он их слишком презирал. А сам процесс творчества не давал ему удовлетворения. Неспособный найти или создать своего читателя, он никогда не мог заставить себя работать впрок. Он не отливал своих замыслов в окончательную форму, не чеканил их, и в собрании сочинений это стало особенно ясно.

Как человек действия, он и смерть хотел встретить в действии. На всю жизнь он сохранил о днях войны 1861—1865 годов воспоминание как о лучшем времени жизни, когда он дрался за то, что считал правым делом. Правда, в своих военных рассказах он и эту пору романтического молодечества рисует без прикрас. Так, Бирс развенчивает отчаянную браваду ради женщины-змеи («Убит под Ресакой») или зловредное упорство са-

молюбивого и оскорбленного служаки, который идет на преступление, укрывшись за слепую официальную дисциплину («Офицер из обидчивых»).

За героической порой пошла опустошающая сумятица войны с ветряными мельницами, борьбы за грош, за хлеб непризнанного гения. Жизнь прошла, как тяжелый кошмар. В рассказе Бирса «Заполненный пробел» контуженный в гражданскую войну и потерявший память ветеран бригады Гэзена через много лет, очнувшись уже стариком, вспоминает свою боевую молодость. Пробел памяти заполнен, дремотное существование прервано, он возвращается к настоящей своей жизни и тут же умирает. В каком-то условном, творческом плане рассказ этот автобиографичен. Когда на старости лет Бирс вспомнил, что и он был в бригаде Гэзена, отпала прочь жизненная шелуха. Он решил умереть. И умереть он решил по-своему.

Осенью 1913 года он в последний раз проделал путь, некогда пройденный им в рядах бригады Гэзена. Он побывал под Чикамауга, Кенесо, на Миссионерских холмах. А потом этот 71-летний старик, «живучий, как лев», говоря словами его друга Д. Стерлинга, поехал умирать в Мексику. Он хотел быть убитым на войне, а в Мексике воевали Вилья с Карранцей.

С дороги Бирс писал друзьям: «Я так стар, что мне стыдно оставаться в живых. А быть гринго в Мексике — это порука скорой и легкой смерти»; «...Я еду в Мексику, потому что люблю войну. Я хочу опять посмотреть ее. Я не думаю, что американцев так притесняют там, как они об этом кричат, и хочу на месте убедиться в этом...»; «Если услышите, что в Мексике меня поставили к стенке и разнесли на куски, что ж, поверьте мне, что это хороший способ разделаться с жизнью. Во всяком случае, лучше, чем дряхлеть, хворать или свернуть себе шею, спускаясь в погреб».

Но неистребимая живучесть сказывается даже в этом предсмертном письме. «У меня нет на руках семьи, — пишет он. — Я отошел от писательства и хочу отдохнуть. За последние пять лет я ничего не писал, но не думаете ли вы, что, проработав пером столько, сколько проработал я, я не заслужил отдыха? А там, кто знает. Отдохнув, я еще поработаю. Ведь кто знает, что случится до тех пор, как я вернусь. Поезд-

ка моя может затянуться на несколько лет, а я стар».

Так или иначе Бирс искал стимула или покоя в действии. Он отправился умирать или возрождаться в Мексику, попал к Вилья в Чиуауа, а дальше начинается легенда.

Из Мексики он не вернулся. Отсюда заключили, что он погиб. О том же, как он погиб, существуют самые разноречивые версии. Существует, например, легенда о том, что в Мексике он уцелел, в годы империалистической войны вступил в ряды Британской армии, работал с Китченером и погиб вместе с ним. Другие указывали долину в Иосемите, где он будто бы покончил с собой.

В 1918 году, со слов мнимых очевидцев и явных недоброжелателей, распространились сходные друг с другом версии о смерти Бирса в Мексике. Рассказывали, что, наскучив бездействием в захваченном войсками Вилья городе Чиуауа, Бирс не то поссорился с Вилья, не то самовольно ушел от него, был настигнут и расстрелян на месте, не сказав ни слова и не пытаясь спастись.

Однако все эти рассказы были так недостоверны и путаны, что дочь Бирса еще в 1928 году продолжала наводить справки в Мексике, и там находились люди, обнадеживавшие ее, что отец жив.

Один из биографов Бирса, подробно рассмотрев все эти версии, резюмирует свой разбор следующим образом: «Один из своих рассказов Бирс заканчивает так: знать, что человек мертв — вполне достаточно. Но дело в том, что мы не знаем, мертв ли Бирс».

Пусть в этом разбираются биографы и родные, но для нас, читателей, достаточно и того, что он долго будет жить в своих рассказах как писатель и как легендарный человек.

Если Бирс действительно погиб в Мексике, он всего несколько лет не дожил до своей посмертной славы. В 20-х годах о нем заговорили, стали переиздавать, писать о нем и переводить его книги. Впрочем, в Европе, где лучшая книга Бирса, «В гуще жизни», вышла в 1892 году в издании Таухница, он был, пожалуй, более известен, чем у себя на родине.

7

Бирс — большой, хотя и не безупречный мастер своего жанра. Он умеет дать скупой, но запоминающийся фон, умеет острой игрой контрастов создать нарастающее напряжение и закончить все резким, неожиданным диссонансом. Он умеет блестяще проводить свои эксперименты над человеческой психикой. Он умеет безжалостно анатомировать ее. Но все это он проделывает на дороге из «никуда в ничто», как бы в безвоздушном пространстве.

Было время, когда он глубоко и искренне переживал крах надежд, связанных с войной Северных и Южных штатов, тяжело ощутил на себе гнет растущей плутократии, всеобщую продажность и ажиотаж. Не умея найти союзников, в рядах которых он мог бы бороться, он все же огрызался в своих сатирических опытах.

Позднее он все более замыкается в круг немногих своих излюбленных тем. Мелочь, психологическая деталь непомерно растет и заслоняет собою все. Особенно губительно разбухание такой мелочи в выведенном из равновесия, односторонне работающем сознании. В нем она легко перерастает в манию. А именно таково сознание многих персонажей Бирса.

Так из пустяка возникает трагедия обидчивого служаки капитана Рэнсома, так растут всякие аффекты и заскоки, так охватывает человека смертельный страх перед чучелом, страх, который действует разрушительно и мельчит людей. Все это дает действительный масштаб для героев и храбрецов Бирса. Это нестоящие, неустойчивые, пустотелые люди. А те, кому он явно симпатизирует, это чаще всего лишь тени, это актеры на немые роли или бессловесные жертвы («Проситель», несчастная китаянка из рассказа «Долина призраков» и т. п.).

Героям Бирса свойственно каталептическое оцепенение, их как бы окутывает марево ужаса, в той или другой степени они маньяки, у которых связь с жизнью уже подорвана. В этом и сказывается то внутреннее увечье, которого не может скрыть самая энергичная внешность, которое обрекает всех этих храбрецов и героев на бесплодную гибель.

О том, что именно так расценивал своих героев и сам Бирс, свидетельствует его указание в предисловии к сборнику «Утехи дьявола»: «При сочинении этой книги мне пришлось тем или другим способом умертвить очень многих ее героев, но читатель заметит, что среди них нет людей, достойных того, чтобы их оставить в живых».

И этот беспощадный приговор людям своего времени и своего круга Бирс стремится обосновать во всем своем творчестве с большой и убеждающей читателя художественной силой.

1939





Как и многие американские писатели, Эрскин Колдуэлл в молодости перепробовал без счета профессий, от батрака до рабочего хлопкоочистительной фабрики, от подручного каменщика до составителя газетных некрологов. Но на вопрос: «Если бы вам пришлось начинать жизнь сначала, взялись ли бы вы опять за писательское ремесло?» — Колдуэлл ответил: «Без сомнения... Я пишу потому, что мне нравится писать». Может быть, отчасти поэтому и читателю нравится то, что с таким увлечением пишет Колдуэлл.

Но одного увлечения для писателя, как бы он ни был талантлив, еще мало. Нужна определенная цель. И у Колдуэлла это сознательно поставленная задача писателя-реалиста: «Цель всех моих выдумок — создать зеркало, глядя в которое люди узнавали бы себя». Колдуэлл определил для себя эту цель, не исходя из каких-либо теорий и не делая каких-либо обязывающих обобщений. Колдуэлл любит жизнь и с улыбкой любуется теми, кто умеет ею пользоваться. Однако писатель достаточно зорок для того, чтобы понять: его герои живут в такой обстановке, которая обесчеловечивает многих людей, делает из них физически и морально либо калек и уродов, либо замкнутых в себе чудаков, либо одичавших монстров. Колдуэлл подбирает эту кунсткамеру не злорадствуя и не ради зубоскальства. Просто такова жестокая правда жизни — ничего не по-

делаешь! Один из своих самых острых по теме рассказов — «В гуще людской» — Колдуэлл предваряет в сборнике «Всякая всячина» («Jackpot») оговоркой: «Мне очень тяжело, что этот рассказ увидит свет. Но я не мог не написать его».

На вопрос: «Почему вы так много пишете о бедных?» — Колдуэлл ответил: «Людей, наслаждающихся благами жизни, гораздо меньше, чем людей, испытывающих на себе все ее тяготы. И только когда эти социальные условия отойдут в прошлое, я смогу сказать себе, что впредь нет нужды писать о воздействии нищеты на человеческую душу».

Но недостаточно писателю поставить себе цель, нужны еще средства для ее достижения. Богатейший запас жизненных наблюдений позволил в 1929 году никому не известному двадцатишестилетнему Колдуэллу закидывать редактора «Скрибнерс мэгэзин» Макса Перкинса десятками рассказов, по пачке в неделю, пока Перкинс не обратил на них внимание. Сдавшись, он опубликовал в журнале два рассказа Колдуэлла, а еще через год продвинул в печать первый сборник его рассказов «Американская земля».

Колдуэлл пишет так, что веришь: он сам живет жизнью этих людей и часто даже не отделяет их от себя, вводя рассказчика из их же среды. У Колдуэлла три главные сферы наблюдения. Это, во-первых, застойное захолустье Юга, от родной Джорджии до побережья Мексиканского залива. Затем это хуторяне Новой Англии и Зеленых гор штата Вермонт. И наконец, легко сдуваемая жизнью человеческая накипь большого города.

Читая работы Стюарта Чейза и других американских экономистов, или известный у нас роман «Гроздья гнева» Стейнбека, или поэму А. Мак-Лиша «Страна свободных», воочию видишь трагедию расточения американской земли: сведение лесов, выветривание почвы, уничтожение урожая, разорение фермеров, нищету безработных. Но попутно с этим идет и расточение человеческих сил — духовное обнищание.

Растут в США размеры фермерских участков, но растет и численность дешевых рабочих рук: мелкие фермеры, сгоняемые с земли, становятся батраками. За счет механизации труда и выжимания пота растет

выход продукции — зерна, хлопка, фруктов — лишь для того, чтобы дать возможность монополиям по дешевке скупать ее и, придерживая запасы, втридорога продавать самим же производителям. Судорожный ажиотаж промышленного Севера давит на сырьевые отсталые районы Юга, а вокруг северных конвейеров и шахт плодит резервную армию безработных.

Несомненно, есть в США и благоденствующие фермеры и высокопродуктивные земледельческие округа, но Колдуэлл показывает типичное для Юга разорение фермеров, типичное для Севера одичание хуторян. Он показывает идиотизм не просто деревенской, а именно хуторской жизни. Всюду, где хозяйничает хуторянин-одиночка, развивается все тот же процесс — стяжательство, разобщенность, рано или поздно деградация, и моральная и материальная, и в итоге — разорение. Причем тупеют и собственники — от обжорства, и безработные — от голода и нищеты.

Колдуэлл рисует явление типическое; ведь та же картина, лишь с поправкой на местные условия, возникает всюду, где господствует этот хуторской уклад. И в Новой Англии, где все поля замкнуты оградами из выпаханного булыжника, где, говоря словами поэта Роберта Фроста: «Забор хорош — не ссорятся соседи». И в Вермонте, где хутора, расположенные по долинам, отрезаны друг от друга отрогами Зеленых гор, и в Южных штатах, где и заборов не надо — так надежно разобщают людей заросли и болота.

Сонная одурь хуторян отражена и в самой художественной манере Колдуэлла, например в замедленном развертывании действия. Так, в рассказе «Полным-полно шведов» бесконечные многословные повторения вводят нас в ограниченный мирок старозаветных фермеров Фростов, и мы почти физически ощущаем, как те до смерти напуганы появлением чего-то мало-мальски живого и деятельного в лице неистовых шведов.

В традицию вошло представление о мирной провинциальной жизни и снисходительное отношение к ней: что с них, дескать, взять, с этих захолустных чудаков? «Считается за общепризнанное и *достоверное*, — иронически возражает *Колдуэлл*, — что жизнь маленьких провинциальных городков в Америке, особенно на Юге, так однообразна и медлительна, что жить там, кажет-

ся, можно без всяких усилий и потрясений. Журнальные писаки и популярные лекторы так усердно внедряли в сознание народа эту ерунду, что она стала своего рода ходячей истиной. Мягко говоря, это далеко не так. Вчера Клайд Бейли, мой сосед справа, внезапно рехнулся и загнал свою тещу на телеграфный столб; прошлой ночью Сюзи Чендлер, телефонистка, сбежала с только что приехавшим в город парикмахером; а чернокожая кухарка Мэнди пришла, вопя, что на воле бродит какой-то странный зверь и она думает, что это «ревучий осел».

Вот они, «события», нарушающие монотонное однообразие маленьких провинциальных городков Америки. У Колдуэлла нарастает брезгливое любопытство к застойной провинции. Когда эти отупевшие от сытости хуторяне спят, они отвратительны; когда они просыпаются, они страшны своим упрямством («Весенний пал»), своей грубостью («В день получки на Саванна-ривер»), они теряют облик человеческий («Табачная дорога»).

А дальше — больше. Они доводят людей до преступления. Страшный, зловещий гротеск сгущается до предела. Тут и бессмысленное, полуслучайное убийство гостя фермером, и насилие над беззащитной девушкой; тут мать, которая ради того, чтобы накормить голодных детей, отдает на поругание мерзавцу свою десятилетнюю дочку, — словом, цепь глумлений над жизнью, над человеческим достоинством, над женщиной, над ребенком. Целый синодик надругательств и преступлений против человека. На все эти сильно написанные, но тягостные и беспросветные были о захолустной Америке можно было бы распространить авторскую ремарку к рассказу «Конец Кристи Тэккера»: «Мне тяжело перечитывать этот рассказ. Такую боль причиняет мне то, что в нем описано». И это тем для него тягостней, что за выдумкой Колдуэлла чаще всего стоит все же достоверная реальность. На упреки в том, что романы и рассказы его изобилуют всякого рода насильственными действиями, Колдуэлл отвечал: «Ну что ж, у нас грубая страна. Я видел, как на дороге человек заколотил мула насмерть, потому что было жарко, и человек измучился, и нервы у него были натянуты до отказа, и осточертело ему однообразие жизни. Я был в хлопко-

вом сарае в конце рабочего дня, когда босс спросил негра, почему охромел осел. Негр объяснил, что осел попал ногой в кроличью нору. И вот босс избил негра до полусмерти, отлично зная, что тот не виноват, но не станет защищаться. Я сам был невольным свидетелем нескольких линчеваний».

Колдуэлл болеет горестями своего народа и стремится, в меру своих сил, бороться с социальным злом. Сытые эксплуататоры Юга вызывают в нем ненависть. В целом ряде рассказов он показывает, как нужда толкает голодных на предательство, на подлость и преступление, как деньги дают право безнаказанно издеваться над человеком и убивать человека. И описано им многое так, что читавшие рассказы «В субботу днем», «В гуще людской», «На восходе солнца», «Кэнди Бичем» едва ли их забудут. В них крепнет у Колдуэлла мотив социального протеста не только против угнетения бедняков, не только против самого факта линчевания и надругательства над неграми, но и против социальных условий, которые порождают и делают возможными эти безнаказанные, узаконенные преступления.

Сочувствие к маленькому человеку перерастает у Колдуэлла в сознательное уважение к сильным людям, способным на борьбу. Он уважает неизвестного парня, который заступается за умирающего «медленной смертью» и обезоруживает полицейского. Он уважает негра Клема, которому наконец приходит в голову простая мысль: «А что же мне, так и стоять и дожидаться, пока вы меня ударите?»

Колдуэлл отлично сознает, какую важную роль может выполнять его творчество. «Время от времени на Юге появляются резкие статьи против меня, и это дает мне основание думать, что работа моя не бесполезна... Показывая людям их жестокость и страдания их жертв, показывая людей, разоренных до отчаяния и придавленных до отчаяния, может быть, я и воздействую на жизнь некоторых из них». Колдуэлл сам дает основания для такой оценки своими очерками «Вот они, американцы» и фотокнигами «Вы сами их видели», «Так это США?». Однако тут же Колдуэлл спешит оговориться: «Я не проповедник». В одном только отношении это справедливо: Колдуэлл не только знает то, о чем пишет и с чем борется, но воздействует он в этой

борьбе прежде всего художественными средствами. Колдуэлл умеет писать.

Образы Колдуэлла обычно даны размашисто и подчеркнуто, иногда даже гротескно. Однако все они взяты из жизни. «Все мои персонажи вымышлены, — говорит Колдуэлл, — но я добиваюсь, чтобы они были жизненно правдивы... И я рад, когда задним числом нахожу для своих вымышленных характеров какие-то прототипы в действительности».

В лучших произведениях Колдуэлла его персонажи не просто характерны, они типичны. Вспомним семью Страупов в повести «Мальчик из Джорджии» (1943). Человек не от мира сего, беспечный фантазер и бездельник — отец. Суховатая, ожесточенная жизнью жена его, на которой держится дом. Мальчик-сын, для которого распад семьи представляется еще только цепью забавных происшествий. А за всеми анекдотическими ситуациями — большая жизненная драма, которая намеком прорывается лишь в тоскливой нежности, с которой мальчик тянется к бродяге отцу. И хотя повесть «Мальчик из Джорджии» подана в неповторимой колдуэлловской манере, однако это не исключительный случай: подобные семейные треугольники то и дело встречаются на страницах американских книг. Иногда Колдуэлл пытается дать и групповые характеристики. Как бы ни были они поверхностны и односторонни, но каждому запомнятся неистовые шведы, выведенные как мифическое пугало для провинциальных обывателей, или облапошенные любители чужого добра, не менее мифические цыгане. Или все эти разморенные жарой южане рассказов «В субботу днем», «Августовский полдень» и т. п.

Колдуэлл часто вспоминает в комментариях к рассказам о своем реально существовавшем, а может быть, и вымышленном деде, чем-то напоминающем Морриса Страупа. Он не выведен как законченный персонаж, однако его характер проявляется во многих рассказах Колдуэлла в самой манере рассказчика, который «за всю свою жизнь и одного дня не проработал толком», но, «по общему мнению, считался мудрейшим человеком округа Сикамор, штат Джорджия», и слыл несравненным мастером небылиц, развивая целую теорию о том, что «ремесло рассказчика — сплошное надуватель-

ство, потому что выдумано оно краснобаями с единственной целью сделать почтенной свою собственную леность». «И он научился возбуждать интерес к своим россказням до такой степени, что, как только появлялся на улице, все обступали его в ожидании, когда же он начнет». И вот признанный мастер печатного слова Колдуэлл сожалеет о недоступном для него непосредственном общении со слушателями. «Я уверен, — вздыхает он, — что этот рассказ много выиграл бы, если бы его рассказывать устно».

Языковая палитра Колдуэлла очень богата и разнообразна. Сочные, характерные были и небылицы его рассказчиков своей красочностью и буйством могут в первый момент ошеломить читателя и помешать ему вслушаться в чистый, прозрачный, лаконичный язык таких рассказов, как «Полевые цветы», «Мужчина и женщина» и другие. Смех Колдуэлла, зачастую фарсово-грубоватый, подчас заглушает другие его интонации, и трагические, и лирические, а читателям стоит прислушаться и к недомолвкам таких рассказов, как «Новый дом», «Морозная зима», и к горестному подтексту повести «Мальчик из Джорджии», о котором говорилось выше. Колдуэлл широко пользуется в своих рассказах фольклором, народными поверьями, поговорками, присловьями, из которых иногда вырастает сюжет целого рассказа («За Зелеными горами», «Ревучий осел» и т. п.). То это сказочный образ здоровяка негра Большого Бэка, то небылица о мухе в гробу, которая воспринимается естественно в устах враля рассказчика. По жанру его рассказы — то бытовой анекдот, то лирическая миниатюра, то музыкальное по языку стихотворение в прозе, то резкий сатирический гротеск.

Очень разнообразно сюжетное мастерство Колдуэлла. Как бы оттачивая его, Колдуэлл неоднократно возвращается к одной и той же теме или даже ситуации, разрабатывая ее в форме анекдотического рассказа «В субботу днем» и в виде целой повести «Случай в июле» (1940), где аналогичное происшествие дано во всех своих социальных опосредствованиях и где вскрываются тайные пружины, заставляющие людей действовать или бездействовать в данных обстоятельствах именно так, а не иначе.

Здесь не только озверелая толпа линчующих на-

сильников и вожаки ее, но и неплохой по природе шериф Джеф, который в конце книги терзается, что он не смог действовать, как подобает выборному лицу, без страха в отношении к убийцам Сонни, без личного пристрастия к своему черному приятелю Сэму Бринсону. «Неужели и после этого у нас в Америке не перестанут линчевать негров?» — вздыхает он. Здесь и закулисный воротила и политикан судья Аллен, и вдохновительница этого «случая в июле» фанатичная мономанка Нарцисса Калхун с ее петицией о выселении всех негров в Африку. И трезвые ленивые работодатели, которые готовы линчевать парочку-другую негров, но вовсе не хотят остаться без дешевой рабочей силы. Так этот случай в июле приобретает осязательность и типичность.

Иногда Колдуэлл даже как бы щеголяет своей изобретательностью. Он берет до известной степени однородные положения и прикидывает — какие самые разнообразные и неожиданные решения возможны из примерно тех же элементов. Таковы, например, близкие по ситуации рассказы «Теплая река» и «Жених Марджори». В первом человек приезжает в захолустье, где живет понравившаяся ему девушка, чтобы овладеть ею и, по всей вероятности, наутро уехать. Но необычная обстановка, рассказ ее отца о потерянной им любимой жене, раскрывшийся ему внутренний мир девушки — все это рождает в нем любовь. Он не выполняет ни первого, ни второго своего намерения и остается. А вот второй рассказ. Издалека приезжает мужчина, чтобы по объявлению жениться на незнакомой ему девушке, и, в чем-то обманувшись, молча и замкнуто проводит с ней вечер и утром молча уезжает. Два рассказа на очень сходные ситуации и очень разные темы. Колдуэлл в них как бы экспериментирует — а что получится? Или, как он сам говорит в заметке перед аналогичным рассказом: «История эта была написана с целью посмотреть — чем же она кончится».

Колдуэлл не самоучка. Окончив школу и уже став писателем, он четыре года учился в Виргинском университете, интересуясь главным образом литературой и социологией.

Интерес этот проявился не только в художественном творчестве Колдуэлла, но и в опубликованной им

в 1935 году брошюре «Фермер-испольщик», в цикле лекций «Испольщики Юга», прочитанном в 1938 году для слушателей Прогрессивной школы социальных исследований в Нью-Йорке, а также в его фотокнигах.

Однако, подчеркивая свою «почвенность», Колдуэлл как-то заявил: «Я читаю мало. Меньше десятка романов в год. Уже много лет назад я разделил все человечество на две части: тех, кто читает, и тех, кто пишет. Для себя я избрал второй из этих разрядов». В этом заявлении есть элементы рисовки. По всему видно, что Марка Твена или, скажем, Шервуда Андерсона Колдуэлл читал, читал неоднократно и внимательно, учась преломлять жестокую правду жизни сквозь призму марк-твеновского юмора или шервуд-андерсоновского лиризма. Но так или иначе Колдуэлл действительно принадлежит к разряду пишущих, и надо сказать, что пишет он, может быть, даже слишком много. Поясним, что это значит.

В разговоре со своим издателем весной 1939 года Колдуэлл сказал: «Да, да, я знаю, критики твердят, что пора мне написать новый роман. Ну что ж, я напишу роман. Напишу, если не засяду за очередную порцию рассказов. Когда мне хочется писать, охотнее всего я пишу рассказ». И кстати сказать, обычно рассказ у него в этих случаях получается хороший.

В другой раз Колдуэлл заявил: «Сомневаюсь, чтобы я мог заработать себе на хлеб чем-нибудь, кроме сочинительства». И в той же связи: «Но я не мог бы всецело отдаться писательскому делу, если бы оно не кормило меня». И вот когда Колдуэллу надо, чтобы сочинительство кормило его, он соглашается на искажающую роман инсценировку «Табачной дороги» или пишет серию посредственных рассказов по образцу одного хорошего. И, как правило, в промежуток между хорошими рассказами он пишет регулярно по роману в год. Таких романов Колдуэлл написал до настоящего времени свыше пятнадцати, начиная с нашумевшего своим натурализмом романа «Табачная дорога» (1932) и кончая явно неудачной «Греттой» (1954). Успех «Табачной дороги» был вызван в театрах Бродвея именно фарсовой инсценировкой романа, о которой Колдуэлл отзывается с нескрываемой злобой. Придя на спектакль,

Колдуэлл несколько раз заходил в свою ложу, и каждый раз взрыв хохота публики, потешавшейся над кривляниями главного героя Джиттера Лестера, выгонял его из зала. Хохот этот — залог коммерческого успеха пьесы — заставлял его в ярости расхаживать по улице перед театром. На недоуменные вопросы Колдуэлл ответил: «Я не вижу и не видел ничего смешного в Джиттере Лестере. Я пишу не с целью смешить. Но если люди хотят смеяться, — это их право. С этим я ничего не могу поделать».

Да и романы ли то, что издатели Колдуэлла обозначают как «novel»? Конечно, это не короткие рассказы (short stories), но и не роман, а просто некий вид длинного рассказа (long story). Но это и не повесть, как ее понимали Пушкин, Бальзак, Мериме, Стивенсон, Чехов, Конрад, Хемингуэй. Для такой повести характерен действенный сюжет, богатство содержания, поднимающее ее над уровнем бытового анекдота, лаконизм, четкость. А у Колдуэлла, за немногими исключениями (к числу которых принадлежит, например, обаятельный «Мальчик из Джорджии» или очень типичный «Случай в июле»), это просто растянутый анекдот, сдобренный яркой и характерной речью все тех же излюбленных Колдуэллом персонажей.

На то, кем подсказаны темы таких романов и как они сочинялись, намекает сам Колдуэлл в романе «Любовь и деньги». Вот сжатое изложение двух сцен из этого романа, который можно было бы назвать и по-другому: «Творчество и деньги».

Чтобы вдохновить закончившего очередную работу писателя Рика Сэттера, к нему на побережье Мексиканского залива приезжает его издатель и за стаканом виски говорит ему:

«— Послушайте, Рик, а что, если вам написать исторический роман? Фоном можно взять вот этот самый залив... Ведь это родина пиратов. Перенеситесь в те блаженные времена... Представьте эти фрегаты или там галеоны... И то, как сподвижник Моргана и Флинта, какой-нибудь Эратосфенес Тесак, повязанный красным платком, с серьгою в ухе, спасает в бурю чернокудрую красавицу... Заставьте нас ощутить, в какой трепет приводила всех женщин, достойных этого имени, одна мысль, что поблизости высадились на берег

эти кровожадные головорезы. Подумайте, какие возможности, Рик! Это будет ваша лучшая книга».

Но работа у безответно влюбленного Рика не на шутку застопорилась. И вот к нему нагрянул спасать положение его литературный агент.

«— Вы уже запоздали с романом на шесть месяцев... Но не унывайте, я вас женю, Рик. Положитесь на меня. В наши дни все типографии стали бы и все издательства лопнули, если бы не существовало в природе людей вроде меня, чтобы подхлестывать авторов и заставлять их работать.

— Но если она не захочет выйти за меня замуж?

— Чушь! Вас ли учить, как браться за дело? Поступайте, как герои ваших книг. Только в жизни надо больше жизни, больше прыти, больше напора... Так вот, вы знакомитесь с ней. Это первый шаг. Так сказать, одна нога за порогом... Ну там всякие ваши небылицы в лицах... Не давайте ей опомниться, ошеломите ее, обезоружьте, пусть она представит себе, какое это счастье — стать вашей женой. Вот вам и вторая нога за порогом! Ну как устоять слабой, беззащитной девушке, как ей захлопнуть дверь, когда мужчина обеими ножищами уже стоит за порогом? Она убеждает себя, что второго такого мужа ей не найти. Она томится, плачет, ваши прыть и напор уже приносят хороший процент. Она слабеет, готова сдаться. Вот и еще одна нога за порогом.

— Постойте, постойте, Джек, — прерывает его писатель. — Значит, я уже тремя ногами стою за порогом? А откуда мне взять третью ногу?

— Плевать на третью ногу. Она вам уже не понадобится. Прыть и напор уже принесли вам неслыханный дивиденд. Уже она молит вас взять ее замуж. И вот вы обвенчаны. Счастливый конец. Роман написан. Чего проще?.. Но только забудьте, что это ваш медовый месяц. Пусть это будет заманчивый, вожделенный медовый месяц для пяти миллионов читателей обоего пола, и чтобы все это заняло не больше четырех-пяти тысяч слов этакого сладкого воркованья, тогда эти редакционные слюнтяи вконец разомлеют и наверняка раскошелятся!»

Но женитьба Рику так и не удалась, несмотря даже на литературного агента. Тогда в конце книги его, уже

на Калифорнийском побережье, снова настигает издатель и уговаривает на новый лад. Не вышло с пиратами Мексиканского залива, ну что ж, пишите о переселенцах в крытом фургоне, о пустыне и об индейцах, о земле обетованной на берегу Тихого океана, где и золото, и вино, и карты. Какой это будет памятник для всего человечества!

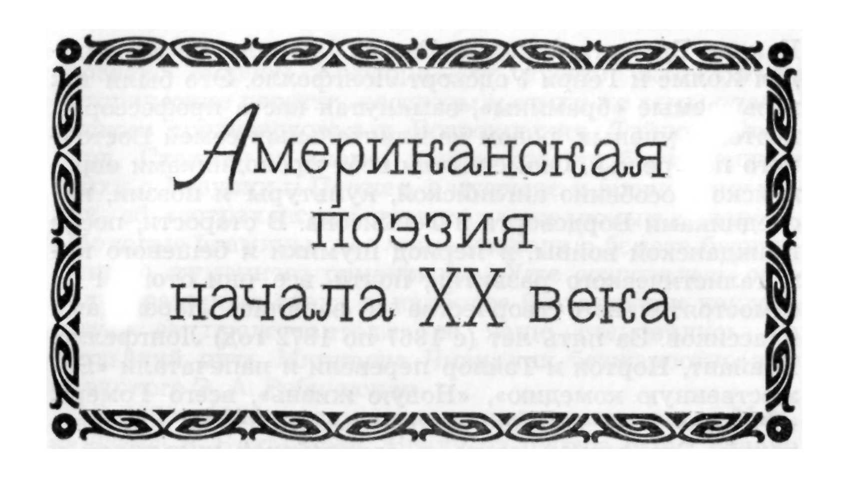
Колдуэлл здесь горько и зло смеется, но над кем? Не над собой ли? Легко представить, как его самого склоняли если не на романтическую красивость, то на сенсационный натурализм.

Колдуэлл прекрасно понимает то, что он делает, и знает цену сочинительству, которого от него требуют. О своем рассказе «Кэнди Бичем» Колдуэлл говорит: «Я предпочел бы написать еще один такой рассказ, чем роман в триста страниц».

Будем надеяться, что неподражаемый рассказчик Колдуэлл доживет наконец до того времени, когда он сможет писать то, что ему лучше всего удается, — хорошие рассказы или такие своеобразные произведения более крупной формы, как его «Мальчик из Джорджии».

Когда из рассказов, составляющих эту повесть, был напечатан еще только триптих «Мой старик», Колдуэлл сопроводил его такой авторской заметкой: «Как правило, я не читаю рассказов, которые пишу. Этот рассказ — исключение. Я прочел первую часть рассказа — и сейчас же написал вторую. Потом я вернулся вспять и прочитал первую часть во второй раз и тотчас же написал третью часть. Читатель, может быть, спросит, почему я не написал четвертой части рассказа? Причина простая — я больше не стал его перечитывать». Но позднее, перечитав эти три рассказа, Колдуэлл снова взялся за перо — и получилась повесть. И хочется, чтобы, перечитав когда-нибудь еще раз «Мальчика из Джорджии», Колдуэлл написал и другие, не менее сильные повести, если не о детстве, так о юности или зрелости. По всему видно, что материала и таланта у него для этого более чем достаточно.

1956



В начале второго десятилетия XX века для американской поэзии наступил период недолгого оживления. В годы 1912—1914 выдвинулся ряд крупных поэтов, стихи завоевали широкий круг читателей, возникли горячие споры вокруг попыток новаторов привить американской поэзии новинки зарубежной поэтической техники и самим их усовершенствовать. И наконец, что важнее всего, значительная группа поэтов-реалистов возродила в своем творчестве лучшие традиции американской литературы.

Американская поэзия знала героические взлеты гениальных одиночек. Эдгар По поднял ее до вершин взволнованно расчетливого мастерства и, отвергнутый современниками, продолжает влиять на нее косвенно через французских символистов. Уолт Уитмен открыл для нее «величие повседневности», заговорил своим, новым языком. Однако оба они, По и Уитмен, долгое время оставались непонятыми и одинокими, и ни тот, ни другой при жизни не создал у себя на родине школы; совсем неизвестной оставалась третья одареннейшая фигура американской поэзии XIX века — поэтесса Эмили Дикинсон.

Создалась поэтическая школа в университетских городах Новой Англии. Основоположниками ее были патриархи американской литературы XIX века, под знаком которых прошло почти все столетие: Уильям

Каллен Брайант, Джеймс Рассел Лоуэлл, Оливер Уэндел Холмс и Генри Уодсворт Лонгфелло. Это были так называемые «брамины», замкнутая каста профессоров, поэтов и ученых, родом из влиятельных семей Восточного побережья. Они считали себя проводниками европейской, особенно английской, культуры и поэзии, наследниками Вордсворта и Теннисона. В старости, после гражданской войны, в период шумихи и бешеного капиталистического развития, почти все они отошли от самостоятельного творчества и занялись переводами классиков. За пять лет (с 1867 по 1872 год) Лонгфелло, Брайант, Нортон и Тэйлор перевели и напечатали «Божественную комедию», «Новую жизнь», всего Гомера, «Фауста» Гёте и много других классических произведений. Эта тесная связь с европейской культурой и острое недовольство еще не оформившейся культурой американской привели наиболее квалифицированных представителей младшего поколения «браминов» к своего рода культурной эмиграции. Наиболее крупный из них — Генри Джеймс — открыто порвал с Америкой и свои европейские паломничества в литературе и в жизни закончил в 1916 году переходом в британское подданство; но и оставшиеся в Америке последователи и эпигоны «браминов» ориентировались в лучшем случае на действительно виденную, в худшем — на вымышленную Европу и Восток. К концу XIX века в старых университетских городах Восточных штатов, где, по американской поговорке, «Лоуэллы говорили только с Кэботами, а Кэботы — только с богом», сформировалась университетская аристократия профессоров Лоуэллов и проповедников Кэботов. В этих цитаделях пуританизма и английской традиции была достигнута устойчивая обеспеченность поколения наследников — поколения рантье. Там в 90-е годы, в так называемое «розовое десятилетие», создавалась по английским рецептам псевдоамериканская культура. На смену американскому Карлейлю — Эмерсону, американским Аддисону и Стилу — О. Холмсу и Д. Р. Лоуэллу, американскому Теннисону — Лонгфелло пришли писатели, еще более усердно подражавшие европейским образцам. Даже наиболее крупный из них — Уильям Дин Гоуэллс — во многих томах пространно описывал тосканские впечатления и венецианскую жизнь; а эпигоны помельче, как

Фрэнсис Марион Кроуфорд, — те просто фабриковали исторические повести, рассказы и стихи на темы итальянского средневековья и Возрождения. Тэйлор, Стоддард, Стэдмен и многие другие писали бесчисленные стихи о Везувии и Помпее, о пустыне и аравийских ночах, об «астраханских гуриях на шелковых диванах». «Молодые брамины» все чаще увязали в болоте беспочвенного, туманного романтизма. Уже создавалась окололитературная среда, и наиболее бездарные и неудачливые ее представители все чаще становились на скользкий путь Минивера Чиви, так безжалостно высмеянного Э. А. Робинсоном.

В 1870—1880-е годы мощно прозвучали голоса Марка Твена и Брет-Гарта. Вдали от центра было издано несколько интересных книг областных поэтов пионерского Запада (Джоакин Миллер, Джеймс Райли, Джон Хэй) и разгромленного Юга (Сидни Ланьер, Джоэл Чандлер Гаррис), но все они не могли изменить тусклого лица американской поэзии этого периода, который проходил под знаком эпигонского экзотизма младших «браминов».

Если прорывались отдельные попытки протеста, это был анархический протест литературной богемы, такой же абстрактный и оторванный от действительности, как и господствующая эпигонская поэзия. Таковы три сборника «Бродяжьих песен» (1894—1900) Ричарда Хоуи и Блиса Кармана, которые очень напоминают то бродяжьи мотивы Ришпена, то призывы за пределы предельного Бальмонта. Хоуи и Карман призывали разбить цепи ради «искусства и песен, муз и вина», ради беспредметного и часто ходульного экстаза радости бытия, бутылки и лиры.

Однако вся эта розовая дымка не могла заслонить для наиболее чутких писателей грозного времени, которое переживала тогда Америка. Время было бурное. Только что отшумели горячечные годы грюндерства, последовавшие за гражданской войной. В истерическом ажиотаже победного бума то и дело раздавался недоуменно-восторженный возглас: «Ба! Да тут зарыты миллионы». Это был возглас героев «Позолоченного века» Марка Твена, разглядевших наконец рассыпанные под ногами богатства нетронутой страны и решивших обогащаться как можно скорей и во что бы то ни стало.

Шло насыщение Севера за счет побежденного и раздавленного Юга, за счет побеждаемой и безоглядно расхищаемой природы. Шло насыщение страны золотом Аляски и Калифорнии, нефтью Техаса и Оклахомы, железом Миннесоты и углем Пенсильвании, скотом Техаса и пшеницей Среднего Запада. Удачно прошла колониальная война и ограбление Испании, Панамы, Гаити.

Тресты повели поход на «мелкого человека», ущемляя и грабя фермера, и в ответ поднялась волна отпора разоряемого фермерства, так называемое популистское движение 90-х годов. Под шумок шла беспощадная эксплуатация только что освобожденных негров и только что переселившихся эмигрантов. Прокатилась волна стачек и вооруженных выступлений горняков Пенсильвании, Центра и Запада, текстильщиков Восточных штатов. Обманчивое спокойствие прерывалось обострением классовой борьбы.

Люди стекались к экономическим центрам, росли города, убыстрялся и уплотнялся темп городской жизни. Шла бешеная конкуренция, ожесточенная борьба за существование и за богатство. Деловой мир заботливо поддерживал миф о self-made man, о бедном клерке, пробившемся в миллионеры; о том, что каждый избиратель может стать президентом и каждый акционер — Морганом. Всем чудились золотые горы, всех охватил психоз легкого, быстрого обогащения, и все потянулись к богатству мнимо легким путем, по ступеням биржи, по дороге спекуляций. Но за спиною удачливых хищников и грабителей, вроде Моргана и Херста, теснилась полуголодная резервная армия пока еще не безработных, но уже морально сломленных «потенциальных миллионеров».

Нарастало нервное напряжение и нервное истощение, прорвавшееся в начале XX века эпидемией самоубийств, устрашающим подъемом кривой сумасшествий и нервных расстройств.

* * *

Как раз в 90-е годы, это для одних бурное, а для других «розовое» десятилетие, начиналось творчество многих из так называемых «разгребателей грязи». Именно в это «розовое десятилетие» всяческих иллю-

зий и обманов формировался мощный талант Драйзера и блеснули рано умершие Фрэнк Норрис и Стивен Крэйн. Последнего многие исследователи считают основоположником новейшей американской литературы. Наряду со своей прозой Крэйн выпустил две книжки стихов, которые во многом предвосхищают позднейших модернистов. Крэйн умер в 1900 году двадцати девяти лет от роду, не успев как следует развернуть свое дарование. Его соратники, поэты периода грабительской испано-американской войны, повернувшие к актуальной тематике, восставшие против социальной несправедливости и социальных зол, не сумели удержаться на уровне мастерства, достигнутого Крэйном в отдельных его стихотворениях и особенно в прозе. Почти все они грешили абстрактным риторическим социологизмом. Такова нашумевшая ода-воззвание к сильным мира сего «Человек с мотыгой» Эдвина Маркхэма, задуманная как символ «безземельного батрака всех стран» по известной картине Милле. Таковы «Ода во времена колебаний», элегия «На смерть солдата, павшего на Филиппинах» или фантазия «Добыча» Уильяма Муди. В «Добыче» Муди восхваляет поэта — государственного деятеля Джона Хэя, который от имени Америки протестовал против расчленения Китая европейскими державами в 1900 году; в элегии он восстает против империалистического захвата Филиппин и оплакивает павших в этой захватнической войне. В стихотворении «Глостерские болота» он протестует против эксплуатации человека человеком, в «Оде во времена колебаний» размышляет о несоответствии действительности тем идеалам, за которые боролись отцы и деды.

Тема современности была усвоена Маркхэмом, Муди и другими поэтами, но далеко не освоена ими как поэтическая тема. О новых явлениях они говорили старым, обветшалым, многословным языком риторических од и элегий. Даже такой вдумчивый поэт, как Муди, которого французский критик Рэжи Мишо называет Андре Шенье современной американской поэзии, для новых мыслей не находил новых слов. Это помешало Муди стать поэтом современности. Он умер в 1910 году, сорока лет от роду, за два года до начала так называемого «поэтического возрождения» и в возрасте, когда другие поэты этого движения еще только начинали печататься.

* * *

Обязывающим термином «поэтическое возрождение» американская критика окрестила период заметного оживления поэзии после 1912 года, когда, по мнению той же критики, поэзия стала одним из передовых жанров американской литературы в целом. Это оживление назревало давно, но наступило оно сразу. Накопилось так много поэтического материала, требовавшего новых форм выражения, накипело так много невысказанного, что достаточно было чисто внешних толчков, чтобы привести в движение или обнаружить очень крупные поэтические силы.

Такими внешними толчками оказались: выход в октябре 1912 года в Чикаго первого номера специального поэтического журнала «Poetry» («Поэзия»), который ставил себе целью пропагандировать творчество неизвестных поэтов, школ и направлений, укрепление поэтических отделов журналов «Masses» («Массы») и «Dial» («Циферблат»), наконец, оживленные споры вокруг движения имажистов, которые ввозили и приспособляли к американским возможностям поэтические теории французских модернистов.

Аналогичными толчками, пробуждавшими интерес к поэзии в широких кругах, были на первый взгляд маловажные факты, которые в американских условиях мгновенно разрастались до масштабов крупной сенсации. Одной из таких сенсаций 1912 года было поэтическое турне по Соединенным Штатам Рабиндраната Тагора. Его мастерские переводы на английский язык из «Гитанджали» и «Садовника», их гибкие ритмы и богатая образность пробудили широкий интерес к национальному искусству «цветных» народностей. Американские поэты вспомнили о китайской, японской поэзии, о мексиканском, индейском фольклоре, наконец, о негритянском творчестве.

Другой сенсацией — в 1915 году — был головокружительный для стихотворной книги успех «Антологии Спун-Ривер» Мастерса.

Когда теперь, спустя двадцать лет, оглядываешься на то, что американские критики широковещательно прозвали «поэтическим возрождением» в Америке, ка-

жется, что движение это развивалось по какому-то строго продуманному плану. На самом деле плана не было, договоренности не было. К 1912 году Фрост, Флетчер, Эзра Паунд, Хилда Дулитл, Элиот были в Англии, Эми Лоуэлл — в Бостоне, Робинсон — в Нью-Йорке, Сэндберг и Мастерс — в Чикаго, Линдзи скитался по всей стране. Но почва была настолько подготовлена, что поэтический фронт развернулся почти мгновенно. К 1914 году идеологи американского модернизма, «генштабисты из Бостона», эрудиты — Эми Лоуэлл, Джон Г. Флетчер, Хилда Дулитл — создали свою поэтическую доктрину, свой боевой устав и провели ряд экспериментов по усвоению новых, но не всегда удачных видов поэтического вооружения. К этому времени уже был закреплен плацдарм развертывания в виде журналов «Poetry» и «Dial». Словно по единому мобилизационному плану, по всей стране и даже за ее пределами — в Англии — развернулся широкий поэтический фронт, и каждый занял в нем своей боевой участок. На правом фланге производились лабораторные опыты: поэты-бостонцы изучали и пропагандировали французских символистов и парнасцев, а гость из Лондона — Эзра Паунд, собравший вокруг себя американских и английских поэтов-новаторов, выпустил в начале 1914 года первую антологию имажистов: «Des imagistes». Центр заняла так называемая «Большая пятерка» поэтов старшего поколения. Роберт Фрост из Англии мобилизовал естественные ресурсы своей американской родины, открывая американцам глаза на людей и природу родного Нью-Гэмпшира. Мастерс, словно своего рода общественный обвинитель, вскрывал всю гнилость и шаткость тыла, показывая закоснелый провинциальный уголок Среднего Запада. Линдзи — певец и апостол красоты — обогащал американскую поэзию новыми темами и ритмами негритянского фольклора и по-новому лихорадочной американской жизни. А на левом фланге и в ударной группе оказался уитменианец Карл Сэндберг.

В 1913—1914, а затем в 1915—1916 годах вышли первые книги стихов Сэндберга, Фроста, Линдзи, Мастерса, Флетчера, Эми Лоуэлл. Оживление в американской поэзии достигло предельной точки.

В 1916 году вторично дебютировал сборником «Че-

ловек на горизонте» полузабытый, но полный творческой энергии современник Крэйна и «разгребателей грязи» сорокалетний Эдвин Робинсон. Поэты-реалисты увидели, что в резерве у них мастерство Робинсона, который не переставая знакомил своих соратников с боевым опытом поэтического прошлого, а читатели и критика спохватились, что один из дебютантов — уже маститый поэт, зрелый, законченный мастер.

Правда, и его сверстники — Сэндберг, Мастерс, Фрост — писали уже давно. Все они, как и крупнейшие прозаики того же периода: Драйзер, Шервуд Андерсон и другие, уходят корнями в социально направленное, критически настроенное творчество американских натуралистов 90-х годов. Однако в начале века в поэзии еще всецело господствовали традиции «розового десятилетия» конца XIX века или же социальная риторика Муди и Маркхэма, и поэты-реалисты, накапливая жизненный опыт, все эти годы поэтического безвременья провели в упорной работе и в полной безвестности. Прозаикам (Драйзеру и другим), хотя и с большим трудом, удалось добиться опубликования первых своих романов и привлечь ими внимание публики. Поэтам, кроме Робинсона, не удалось сделать и этого.

Двадцать лет ждал признания Э. А. Робинсон, напечатавший свой первый сборник еще в 1896 году. Двадцать лет в перерывы судебных заседаний сочинял сотни стихов Э. Л. Мастерс, пока «Антология Спун-Ривер» не сделала его знаменитым. Двадцать лет учительствовал, фермерствовал, писал стихи Роберт Фрост и только в Англии смог опубликовать книгу, которая принесла ему славу. Около десяти лет отделяют первые сборники стихов Сэндберга и Линдзи от времени напечатания ими книг, ставших классическими в американской поэзии.

Только в 1912—1916 годах вошла в американскую литературу эта «Большая пятерка» поэтов старшего поколения, из которых двум однолеткам — Робинсону и Мастерсу — было по сорока пяти лет, Фросту — сорок, а Сэндбергу и Линдзи — за тридцать пять.

Их успех не был мимолетным успехом поэта-поденки; за плечами у каждого была целая жизнь. Им было что сказать.

* * *

Из поэтов «Большой пятерки» Робинсон теснее всех связан с традициями и прошлым, но уже давно, еще в 90-е годы, Робинсон старые формы заставил служить новым темам и новой поэтической манере. Впервые после Уитмена он сумел это сделать как настоящий поэт. Он заговорил не языком условной риторики, а языком прямым и точным, при всей его недосказанности.

Робинсон был очень скромен, из действительности он брал только те элементы, которые мог осмыслить и охватить. Это было немного, но в этих ограниченных рамках он умел крепко организовать материал и достигал большого художественного эффекта. Традиционные формы поэта европейской культуры не помешали реалистической тематике и актуальности его портретной галереи современных американцев. Вот они: Минивер Чиви — затхлый эпигон-романтик 90-х годов; Джон Эверелдаун — типичный человек «конца века»; Ричард Кори — безнадежный удачник, остро ощущающий тупик капиталистической Америки и обнаруживший безнадежность в сердце и в сознании созидателей ее мощи:

РИЧАРД КОРИ

Когда под вечер Кори ехал в сад,
Мы с тротуаров на него глазели:
Он джентльмен был с головы до пят,
Всегда подтянут, свеж, приветлив, делен.

Спокойствие и мощь он излучал,
Гуманностью своею был известен.
О, кто из нас за кружкой не мечтал
Стать мильонером, быть на его месте!

Он был богат — богаче короля,
Изысканный, всегда одет красиво.
Ну, словом, никогда еще земля
Такого совершенства не носила.

Трудились мы не покладая рук,
Частенько кто-нибудь из нас постился,
А Ричард Кори процветал — и вдруг
Пришел домой, взял кольт и застрелился.

Или мельник и мельничиха — отчаявшиеся мелкие люди, зажатые очередным кризисом:

МЕЛЬНИЦА

Жена ждала, а он не шел,
И чай простыл, очаг заглох,
И на дурную мысль навел
Невнятный смысл немногих слов:

«Нет больше мельников теперь», —
Сказал он, вышел в глубь двора
И долго, опершись о дверь,
Стоял. Сегодня? Иль вчера?

И страха смутного волна
Дала на все без слов ответ.
Была бы мельница полна
Мучнистым гулом прежних лет...

Но писк голодных наглых крыс
О том же внятно ей твердил,
И тот, кто с потолка повис,
Жену бы не остановил.

Быть может, небывалый бред,
Что следует он по пятам,
Поглотит страх, и скроет след
Тропа во мраке, вниз, а там

Вода чернеет у запруд
И звездным бархатом блестит.
Пройдут круги, и снова пруд
Спокоен, как всегда, на вид.

Робинсон отражает в своем творчестве растерянность и недовольство «мелких людей» предвоенной поры. В период империалистической войны напряженные поиски выхода из создавшегося положения в этой среде еще более обострились.

«Мелкий человек» на опыте убедился, что он не в силах остановить войну, очистить политическую и общественную жизнь от всеобщей продажности, удержаться над пропастью разорения и голода, как бы ни кричали все рупоры о великой демократии «божьей страны». Осознав это, он приходил к своеобразному фатализму, к материализации неотвратимой судьбы в образе золотого мешка. Робинсон не способен был на активное противодействие. Он, как Томас Гарди в Англии, ограничивается тем, что против яда действительности вырабатывает свое противоядие. У него это стоический

пессимизм пуританина, смягченный суровым благодушием от большого внутреннего спокойствия.

Мастерс, Джефферс и прочие поэты отрицания и отчаяния — каждый из них, идя своим путем, хоть краешком да задевает основную тему Робинсона. И в этом смысле Робинсон своей сорокапятилетней деятельностью перекидывает мост между двумя, а то и тремя поколениями.

Его пессимизм «конца века», его стоическое требование претерпевать до конца, его простая, но многозначительная сложность, его поэтика намека перекликаются с пессимизмом «конца просперити», с пессимизмом писателей, в других отношениях прямо противоположных Робинсону.

Такой перекличкой творчество Робинсона связывает предгрозовое затишье конца XIX и начала XX века с грозным предбурьем кризисных лет, когда уже слышатся отдаленные раскаты новых империалистических войн и назревающих социальных потрясений.

Вторым из поэтов-реалистов «Большой пятерки» был Карл Сэндберг, тесно связавший поэтическую манеру Уитмена и темы современности и выросший в большого, самобытного поэта. Впервые после Уитмена имя поэта — имя «Карл Сэндберг» — звучало в Америке как боевой клич, как лозунг, хотя сам Сэндберг никак не годился в вожди.

Шла вторая, вслед за Уитменом, волна приближенной к жизни поэзии. Эта волна прокатилась по ряду стран, и на гребне ее в Америке оказался Сэндберг.

Сам Уитмен считал свои «Листья травы» большим языковым экспериментом для создания демократической поэзии. Он писал: «Новое время, новые люди, новые перспективы нуждаются и в соответствующем языке, и я твердо уверен, что они будут его иметь — не успокоятся, пока его не получат...»; «Тысячи обиходных идиоматических слов созревают в наши дни или уже созрели, и значительная часть их уже может быть с успехом применена американским писателем... и слова эти будут восторженно встречены народом, который породил их...»

Нам нужны, говорил Уитмен, «проворные, живучие, яростные слова. Не думаете ли вы, что размах и сила наших Штатов может довольствоваться жеманными

словечками дам? чопорными словами джентльменов?». Уитмен попробовал приучить американскую поэзию к языку, соответствующему новым темам, но голос его был услышан Америкой только через шестьдесят лет после появления его «Листьев травы» и уже вслед за признанием Уитмена поэтической Францией и всем миром.

Подхватил и осуществил призыв Уитмена именно Сэндберг. Его язык — это «яростные, грубые, живучие слова».

Когда Сэндберг попытался ввести в американскую поэзию язык улиц и полей родного ему Среднего Запада, на него обрушились консерваторы и охранители традиционного риторического языка поэзии. Не сдаваясь и продолжая реалистическую уитменовскую линию, Сэндберг на время сблизился с имажистами и под их влиянием написал ряд импрессионистических миниатюр. Даже враги вынуждены были согласиться, что грубость его преднамеренна, и признать его «настоящим» поэтом. Это признание принесло Сэндбергу скорее вред, оно заставило его прислушаться к голосам любителей эстетского мастерства, тогда как основная его дорога и органическая тематика были далеки от камерности и упадочной хрупкости имажизма.

Новый, грубый и выразительный язык Сэндберга был обусловлен прежде всего новой тематикой. Рабочий по происхождению, сам трудовой интеллигент, Сэндберг стал одним из основных сотрудников радикального журнала «Массы». Вместо социальной риторики и аханий над судьбою «человека с мотыгой» (Маркхэм), которые были столь обычны у «староднических» американских поэтов конца XIX века, Сэндберг, вчерашний редактор страницы охраны труда, пишет свою «Анну Имрос»[1]. Он, работавший и в буржуазной прессе, в годы избиений «Индустриальных рабочих мира» и негритянских погромов не боится напомнить о расстрелах в Ладло, не боится поставить в пример товарищам их собрата по перу — «Гордого парня Мак-Грегора».

В годы машиноборческих настроений, охвативших американскую интеллигенцию, и огульного отрицания ею «машинного века» стихи его полны восхищения пе-

[1] См. стр. 212. — *Ред.*

ред созидательной и организующей ролью машины и завода и в то же время с яростным негодованием обличают тех, кто машину обращает во зло, в орудие эксплуатации. Сэндберг знает цену человеческого труда. Увлечение заводом и машиной не заслоняет для него рабов конвейера; его любовь к прерии не заслоняет нищеты разоряемого фермера.

Целое десятилетие Сэндберг был ведущей поэтической фигурой передовой американской поэзии, группировавшейся вокруг журнала «Массы». Это были его героические годы. Но скоро, в годы просперити, сказалась его нестойкость, раздробленность восприятия, нечеткость мышления. Сэндберг стал яростно искать исчерпывающих ответов на возникавшие проклятые вопросы. Не находя их, он стал впадать в отчаяние перед мнимо неразрешимым, стал теряться в мистическом пессимизме своих последних книг («Доброе утро, Америка», 1928, и др.), наконец, надолго покинул свой боевой пост поэта для работы в побочных жанрах.

То, что Сэндберг только замкнулся, а не порвал окончательно со своим демократическим и боевым прошлым, показывает любовное внимание, с которым он собирал народные песни и баллады для своего сборника «Мешок американских песен».

Третий из поэтов «Большой пятерки» — Эдгар Ли Мастерс — известен как автор одной книги: «Антология Спун-Ривер».

Трудно сейчас полностью оценить значение и общественный резонанс этой книги. Задолго до Мастерса, еще в конце XIX века, Э. А. Робинсон написал ряд сатирических портретов обитателей провинциального городка Тильбюри-Таун, но тонкие, психологически заостренные, типизированные образы Ричарда Кори, Минивера Чиви и других современников не скоро дошли до сознания американской читающей публики. О них вспомнили уже после успеха «Антологии Спун-Ривер». Книга Мастерса пришлась больше ко времени. Ее появление совпало с крахом демократических иллюзий «мелкого человека». Казалось, что найдена форма большой сюиты перекликающихся биографий или галереи портретов, которые должны были на первых порах заменить синтетическую картину современности. Казалось, что с помощью ее можно было охватить все мно-

гообразие американской действительности, не обращаясь к традиционной форме многотомного романа.

Конечно, сама по себе «Антология» была лишь толчком, но, очевидно, почва была настолько подготовлена, что, как только распахнулись перед читателем ворота кладбища Спун-Ривер, американская литература покрылась сетью всякого рода кладбищ: кладбище Уайнсбург, Огайо — Шервуда Андерсона, кладбище главных улиц Гофер-Прери и Зенитов — в романах Синклера Льюиса и позднее аналогичные кладбищенские галереи биографических этюдов Теодора Драйзера, кладбище контор Уолл-стрита — Натана Аша, кладбище писательских репутаций в памфлете «Деньги пишут» Эптона Синклера, а еще позднее кладбище «погибшего поколения» — Э. Хемингуэя.

«Антология Спун-Ривер» имела в Америке успех, неслыханный для поэтического произведения. За три года она разошлась пятидесятитысячным тиражом, о ней были написаны десятки статей, хвалебных и поносящих. Ее сравнивали с «Человеческой комедией» Бальзака, с эпопеей Золя, с романами Стриндберга, даже Достоевского. Ее называли по-разному. Но эта портретная галерея, этот альбом типов американской провинции по праву может быть назван «Американской комедией». Ее злобно критиковали как книгу плоскую, скучную и прежде всего безнравственную. Она была переведена на немецкий, французский, итальянский, испанский, шведский, датский языки. Книга Мастерса была сигналом того, что и у рядового американца раскрылись глаза, что он понял внутреннюю лживость тех демагогических мифов, на которых покоилась американская действительность. Были взяты под сомнение и прочность бытового уклада, и незыблемость моральных устоев, и «совершенство американского государственного строя», и «непогрешимость его законов»:

ХОУД ПЭТТ

Здесь я лежу возле гробницы
Старого Билла Пирсола,
Который разбогател, торгуя с индейцами, а потом
Использовал закон о банкротстве,
После чего стал вдвое богаче.
А я, устав от труда и нищеты
И видя, как богатеют Билл Пирсол и прочие,

Однажды ночью ограбил проезжего у Прокторс-Гроув,
Причем убил его невзначай,
За что был судим и повешен.
Для меня это тоже было банкротство.
Так, каждый по-своему испытав на себе силу закона,
Мирно спим мы бок о бок.

ГАРРИ УИЛМАНС

Мне только что исполнилось двадцать один,
Когда Генри Фиппс, попечитель воскресной школы,
Произнес речь в Оперном зале Биндла.
«Честь знамени должна быть ограждена, — сказал он, —
Все равно, оскорбит ли его варварское племя Тагалога
Или могучая европейская держава».
И мы криками приветствовали его речь и знамя,
Которым размахивал оратор,
И я пошел на войну, вопреки воле отца,
И следовал за знаменем, пока его не водрузили
Над нашим лагерем на рисовых полях близ Манилы,
И мы криками приветствовали его.
Но там были мухи и ядовитые змеи,
И там была гнилая вода,
И жестокий зной,
И протухшая, вонючая пища,
И запах ровика позади палаток,
Куда солдаты ходили оправляться.
И там были проститутки, зараженные сифилисом,
И всякое скотство — и наедине и друг с другом, —
И ссоры, и ненависть, и разложение,
И дни в проклятьях, и ночи в страхе —
Вплоть до самого часа атаки по гнилому болоту,
Вслед за знаменем,
Когда я упал с простреленным брюхом.
Теперь реет знамя над моей могилой в Спун-Ривер.
Знамя! Знамя!

ДЭЙЗИ ФРЭЗЕР

Кто скажет про редактора Уэдона,
Что он внес в городскую казну хоть цент из того,
Что получил за поддержку кандидатов на выборах;
Или за рекламирование консервной фабрики.
Чтобы залучить акционеров;
Или за сокрытие правды о банке
Накануне злостного банкротства?
Кто скажет про городского судью,
Что он помог кому-нибудь, кроме железной дороги
Или банкиров? А достопочтенный Пийт
и достопочтенный Сибли —
Дали они хоть цент из того, что заработали своим молчаньем

Или поддакиваньем мнению тузов
При постройке водопровода?
А я, Дэйзи Фрэзер, которую сопровождали
По улицам смешки и улыбки,
И покашливанья, и возгласы: «Смотри, вот она», —
Никогда не уходила из камеры судьи Арнетта,
Не внеся десяти долларов и судебные издержки
В школьный фонд Спун-Ривер.

Литература еще не способна была дать четкий анализ происходящего и наметить новые пути. И все же, несмотря на слепоту радикалов, поток радикально-демократических обличений, с которыми перекликалась книга Мастерса, сыграл свою положительную роль. Похоже было, что на теле американской демократии вскрылся злокачественный нарыв, который уже раз прорывался в конце XIX века в творчестве так называемых «разгребателей грязи», затем снова затянулся и снова лопнул, сигнализируя сепсис, стойкое отравление организма.

Не говоря уже о большом успехе «Антологии Спун-Ривер», влияние ее можно отметить также в творчестве Шервуда Андерсона, Драйзера, даже в серии бостонских портретов Т. С. Элиота.

Четвертый поэт «Большой пятерки» — Роберт Фрост — избрал своей основной темой быт и природу умирающей земли, приглушенные и скромные трагедии теснимой и разоряемой городом деревни Восточных штатов.

Фрост, как и Сэндберг, ближе других поэтов стоит к народу.

По форме, по спокойному течению традиционного белого стиха его лучшие вещи — это отголоски деревенской идиллии, столь привычной у английских поэтов-реалистов, но тон Фроста обычно таков, что их можно назвать только «трагическими идиллиями». «Одиночество, молчаливое медленное самоубийство, острые психические расстройства, неудачи» — вот что кроется за деревенскими идиллиями Фроста. Основной тон их — это угрюмый «ужас под сурдинку».

Наконец, последний из «Пятерки» — Вэчел Линдзи — шел своим своеобразным путем, он внес в американскую поэзию темы и ритмы негритянского фольклора и кипучей, шумливой американской жизни.

СИМОН ЛЕГРИ

(*Негритянская проповедь*)

Симон Легри был очень богат.
На полях лучший хлопок, при доме сад.
И резвые кони, и тучный скот,
И свора гончих у крепких ворот.
В кладовой у Легри чего только нет:
Колдовские книги, мешки монет
И кроличьи лапки — защита от бед.
И все-таки он пошел к черту.

На медных пуговицах сюртук,
Плеть в кармане кожаных брюк,
Бычья шея, и клинышком вниз
Бородки козлиной клок повис.
Как кровь рубашка, и страшный рык,
И в пасти зловонной единственный клык.
Он негра замучит, другому грозит —
Такой у Симона был аппетит.

Работой морил он бедных людей,
Кулаком сокрушил он немало костей,
Был он, наверное, чародей,
И все-таки пошел к черту.

Иной раз ночью не снимал он сапог,
Чтоб за беглым спешить, чуть заслышит рог.
И все-таки пошел к черту.

Насмерть замученный Дядя Том
В последний свой миг молился о нем
И, умирая, вознесся от зла
Туда, где Ева в блаженстве жила.
А Симон Легри стоял внизу
И, злобствуя, скалил единственный зуб.
И пошел в ад к черту.

Пробежал поспешно пустым двором,
Вошел в свой большой, богатый дом
И буркнул: «Подох — и наплевать».
Пес навстречу ему, стал хвостом вилять,
Он пса отшвырнул и взял фонарь,
Дернул кольцо, нащупал ступень,
Спустился в погреб, сдвинул ларь,
И пошел в ад к черту.

Фонарь погас, он швырнул его прочь.
Симон Легри спускался всю ночь.
Симон Легри спускался весь день
В ад, в ад, к черту.

Наконец дошел он до адских ворот,
В аду половина умерших живет.
В аду на троне сам Вельзевул
Грыз ветчинную кость и громко рыгнул.
А Симон Легри, заносчив и горд,
Ему крикнул: «Здравствуйте, мистер Черт!
Как видно, в яствах вы знаете толк.
С костью такой не управится волк,
А у вас вон какой хруст и щелк.
Позвольте ж и мне присесть к столу —
Отведать огонь и марсалу,
Кровь и кипящую смолу».

И Сатана сказал Легри:
«Мне нравятся, Симон, речи твои.
Садись и со мною трон раздели
И давай пировать и резвиться».
И сидят они рядом, зубами скрипят,
Бранятся отчаянно и вопят.
Они в кости играют и карты тасуют,
И перед Симоном Черт пасует.
А Симон Легри, нагл и груб,
Ест огонь и пьет марсалу,
Кровь и кипящую смолу —
В аду с мистером Чертом;
В аду с мистером Чертом;
В аду с мистером Чертом.

Вэчел Линдзи был страстный проповедник красоты, темпераментный политический поэт, откликавшийся на политическую злобу дня искренними, но наивными восхвалениями или проклятиями. Этот американский Честертон видел красоту и спасение от всех зол в возврате к идиллии мелкобуржуазной деревни. Свои сатиры и проклятия он направлял против дельцов и капиталистов, изуродовавших и разграбивших землю. Неспособный стать пророком, он сошел на роль шута, но в конце концов не вынес этой роли и покончил с собой.

* * *

Тогда как все поэты «Большой пятерки», при всем различии их стиля и мировоззрения, были связаны с Америкой и ее народом, имажизм был чужеземной прививкой на чахлом дереве американского модернизма. Быть может, дедушкой его, в известном смысле, и можно назвать американца Эдгара По, но ведь и само влия-

ние По пришло в Америку через французских символистов и декадентов. Из сплава теорий символистов и парнасцев с практикой французских декадентов XX века на почве увлечения экзотическим примитивом и формальной изощренностью и возникло движение имажистов. Кадры имажизма пополнялись из космополитической среды литературных эстетов, которые считали своей родиной одинаково Бостон, Лондон и прежде всего — Париж. Даже организационно американский имажизм одно время ориентировался на Лондон и на союз с английскими модернистами. Имажизм выражал декадентские устремления американских эстетов и выявил себя как движение глубоко упадочное, носившее в себе ферменты собственного разложения.

Тенденции, породившие имажизм, у американских поэтов назревали давно. Время от времени, еще с XIX века, появлялись отдельные стихотворения (Эмили Дикинсон, Стивен Крэйн), которые имажисты могли бы считать своими стихами. Однако вплоть до 1914 года все эти тенденции оставались неоформленными.

Очередная вспышка декадентских течений в искусстве, вызванная обострением кризиса капиталистической культуры, сказалась в предвоенные годы по-разному, но повсюду. Зарождался футуризм в Италии, унанимизм во Франции, вортицизм в Англии. К 1914 году это брожение поэзии докатилось и до Америки.

В 1914 году Эзра Паунд составил первую имажистскую антологию «Des imagistes». В ней было представлено одиннадцать поэтов (среди них англичане: Ричард Олдингтон, Ф. С. Флинт, Джеймс Джойс, Форд Мэдокс Форд; американцы: Эзра Паунд, Эми Лоуэлл, Уильям Карлос Уильямс и другие). Вскоре Паунд отошел от этой группы и присоединился к чисто английской группе футуристов (вортицистов). Сближение с реакционными теориями итальянских футуристов в дальнейшем обусловило близость Эзры Паунда к реакционным писателям Англии и США. Вслед за Эзрой Паундом имажистов скоро покинул и Уильям Карлос Уильямс, перешедший на более крайние формалистические позиции сборников «Прочие» («Others»). Руководство движением перешло к Эми Лоуэлл, которая выпустила три альманаха («Some Imagist Poets» — 1915—1916—1917). В них печатались «столпы» имажизма — три американца: Эми

Лоуэлл, Хилда Дулитл, Джон Гулд Флетчер — и три англичанина: Флинт, Ричард Олдингтон и Дейвид Лоренс. (Последние двое известны у нас главным образом как романисты.)

В спорах вокруг имажизма приняли участие почти все крупные поэты Америки и Англии. Это был своеобразный и единственный для своего времени дискуссионный клуб поэтов Америки, который оставил глубокий след в американской поэзии XX века.

Главные теоретики имажизма (Э. Лоуэлл, Флетчер) вскоре оказались в плену у интуитивистских течений французского символизма и декадентства, а через Эзру Паунда до известной степени восприняли формалистическое штукарство футуризма английского и итальянского. Имажистов пленяла тонкая нюансировка, игра ритмами, свободные метры мастеров французского символизма, их захлестывала волна декадентских теорий.

Имажистам свойственна беспредметная, крайне узкая субъективистская тематика, скачкообразное, прихотливое течение образа, преувеличенное внимание к формальным моментам. Именно оно вызвало типичный для интуитивистов примат абстрактной эмоции и изощренной формы над полновесной поэтической мыслью.

Большинство имажистов усвоило высокую поэтическую культуру, но многим из них не о чем было писать. А сосредоточившись на передаче непосредственного впечатления, можно было устраниться от разрешения задач мнимо неразрешимых или чуждых. Чем дальше, тем все чаще многие из имажистов, например Флетчер или Эми Лоуэлл, довольствовались отделкой изолированной детали, возводя это в самоцель. Однако отдельные блестящие вспышки красок, гибкая и выразительная смена темпов, богатейшая звуковая игра — все это давало лишь расколотые и чаще всего зрительные образы. Полновесному творчеству мешала присущая имажистам бедность поэтической эмоции и мысли, надуманность и рассудочность воображения. Сказалось общее для декадентов влияние интуитивизма, заложенного в основу их творчества. Многие из стихов имажистов, их «полифоническая проза» и особенно продукция их продолжателей сближаются со школой бесконтрольного «потока сознания».

Когда некоторые из имажистов, как, например, Эми

Лоуэлл, в поисках простоты обратились к народному творчеству, тогда со всей остротой обнаружилась их беспочвенность. Опыты Лоуэлл остались барским опрощением, изысканной стилизацией под примитив, любованием китайской, японской, полинезийской экзотикой.

Крайне извилист путь некоторых других крупных поэтов-имажистов, основоположников этого течения. Джон Гулд Флетчер, яркий и неустойчивый художник, от импрессионистических по замыслу и образам, но четких по языку «Излучений» кидается в крайности безоглядной игры звучаниями и образами «Цветовых симфоний», а позднее, в циклах «Стихи об Аризоне», «Вниз по Миссисипи», в поэме «Клиппера» возвращается к лаконизму и конкретности.

Так же резки колебания и у Уильяма Карлоса Уильямса, который, считая имажизм слишком консервативным, порвал с ним и доходил до вызывающих формальных экспериментов, а затем одно время писал четкие и простые стихи и прозаические произведения.

У Флетчера, у Уильямса мы видим хоть временные прорывы к действительности; у прочих столпов имажизма нет и подобных просветов. Тогда как Флетчер и Уильямс хотя бы в отдельных вещах отходили от эстетской доктрины имажизма, до конца верными ей остались — в теории, но отнюдь не в крайне пестрой практике — Эми Лоуэлл и всецело — «последняя из имажистов» Хилда Дулитл, оцепеневшая в своей замкнутой, интимной лирике.

Для обеих поэтесс характерна узкая индивидуалистическая тематика и преломление действительности сквозь эстетскую призму античных образов у Дулитл или всякого рода стилизаций у Лоуэлл.

Более поздние эпигоны американского модернизма, следуя примеру своего предтечи Эзры Паунда, заняли крайние позиции. Даже самые одаренные из них скатились то, как Каммингс, от реалистической прозы к беспредметному штукарству, то, как Марианна Мур, к надуманной сухости и формальным вывертам. Внешняя изощренность их творчества только подчеркивает поэтический нигилизм и декадентство этих эпигонов.

Быстро оформившаяся группа имажистов скоро распалась после выхода в 1917 году последней антологии. Правда, в 1930 году появилась еще одна «посмерт-

ная» антология, под редакцией Форда Мэдокса Форда. В нее вошли стихи Олдингтона, Хилды Дулитл, Флетчера, Флинта, Джойса, Форда Мэдокса Форда, умерших к тому времени Эми Лоуэлл и Дэвида Лоренса; но составлена она была по преимуществу из старых стихов.

В годы кризиса имажизм уступил место еще более крайним течениям литературного распада. Уже в самом начале 20-х годов было ясно, что роль имажизма, одной из промежуточных ступеней разложения американской поэзии, кончена. Антология 1930 года была лишь запоздалой панихидой по имажизму.

* * *

Империалистическая война, кинувшая сотни тысяч американцев в Европу, разоблачившая лживость американской жизни, породившая волну человеконенавистничества и репрессий против всякого свободомыслия, оказалась крахом последних иллюзий. Она разбила последние остатки успокоенности и уверенности в будущем. Она породила новый взрыв пессимистических настроений. Послевоенный пессимизм нашел свое отражение и в творчестве младших поэтов этого периода, принадлежавших к послевоенному поколению «полых людей», или, по другой терминологии, к «погибшему поколению».

Пути этого поколения ясно видны на примере трех поэтов.

Первый из поэтов отчаяния — Т. С. Элиот — типичный интеллигент, человек, впитавший многовековую культуру больших городов и вконец изверившийся в ней. В молодости, в свой американский период, еще будучи студентом Гарвардского университета, Элиот прошел этап критического нигилизма. Тогда он безжалостно издевался над окружавшими его бессильными бостонскими интеллигентами, обобщив их в собирательном образе некоего Альфреда Пруфрока. Лейтмотив Пруфрока — растерянное:

Но как же мне начать?
И как осмелюсь я?

В своей исповеди Пруфрок так характеризует себя:

Я не пророк — я раб тягучих буден;
Решений час и миг я упустил...

Основное в Пруфроке — его нерешительность и рефлексия. Но он даже не Гамлет, он просто новый Полоний:

Я не принц Гамлет. Нет! И не могу им быть;
Я лишь придворный, рядовой статист
В явленьи проходном, вбегу на свист
И принцу дам совет; всегда я тут как тут:
Почтителен, услужлив, незаметен;
Велеречивый, въедливый, тупой,
Нравоучительных рассказчик сплетен,
Слегка по временам смешной, —
По временам почти что шут.

Следующим шагом Элиота было признание краха всех надежд и чаяний своего поколения, этих «полых людей», сущность которых он определил так:

Мы — полые люди
Трухой набитые люди
И жмемся друг к другу
Наш череп соломой хрустит;
И полою грудью
Мы шепчем друг другу
И шепот без смысла шуршит
Как ветра шелест в траве
Как шорох в разбитом стекле
Где возится мышь без опаски.

Образ без формы, призрак без краски,
Сила в оковах, порыв без движенья;
Вы, не моргнув перешедшие
В царство смерти, вспомяните нас
Не как души гибель обретшие
Своей волей, а просто
Как полых людей
Трухой набитых людей.

Первый этап в творчестве Элиота кончился поэмой «Полые люди». Еще недавно в своем «Гиппопотаме» он издевался над верой и церковью. Теперь он хочет поверить. Молитва скептика, вера нигилиста сковывает его, отбрасывает тень на всякую попытку активно преодолеть отчаяние, отнимает всякую надежду на спасение. Жизнь — бессмысленное и бесцельное круженье в предутренний час в бесплодной пустыне:

Мы кружимся среди агав
Среди агав среди агав.
Мы кружимся среди агав
В пять часов на рассвете.

И кончается все не космическим взрывом, а истерическим взвизгом:

Вот как кончается свет
Вот как кончается свет
Вот как кончается свет
Только не взрывом а взвизгом.

Эта позиция грозила Элиоту неминуемым крахом, и в своих судорожных поисках он избирает новый тупик крайнего консерватизма. Вчерашний скептик, сатирик и нигилист бежит в Англию, становится католиком и монархистом.

Начинается окостенение на позициях «классицизм в искусстве, роялизм в политике, англо-католицизм в религии» (формула самого Элиота). Тогда как критический скепсис первого периода творчества Элиота, вплоть до его «Полых людей» (1925), роднит Элиота со многими поэтами американского «погибшего поколения», — анализ его перехода к «англо-католицизму, роялизму, классицизму» и сближения с английскими фашистами увел бы нас к описанию специфических условий Англии, то есть той страны, с которой уже всецело связано творчество Элиота второго периода. О нем целесообразнее говорить в другой связи, тем более что как поэт он почти замолк.

Элиот видел тлен и лживость буржуазной культуры, но он был в плену у нее:

О да, я знаю их, я знаю наизусть:
Приемы, ужины... я сам причастен к ним немножко,
Я мерил жизнь, как бром, кофейной ложкой,
Я знал слова медоточивых уст —
И как забыть, что скажут все друзья?
И как осмелюсь я?

(«Любовная песня Альфреда Пруфрока»)

«Как осмелюсь я порвать с нею?» И Элиот не осмелился.

Второй из поэтов отчаяния — Робинсон Джефферс — нашел в себе силу стряхнуть шелуху буржуазной культуры, которая так явственно проступает в сатирах Элиота. Джефферс сознает трагизм и обреченность культуры, с которой он кровно связан, и, напряженно вглядываясь в грядущий ужас и смерть, он испытывает экстатическую радость уничтожения и небытия.

«В то время, как Америка стынет в изложнице пошлости», Джефферс уходит в свой калифорнийский затвор, чтобы там отшельником, наедине с природой, преодолевать отчаяние средствами искусства. Он ищет мнимое и временное успокоение в голом мастерстве и безнадежном пессимизме.

Наконец, третий — Мак-Лиш — долгое время идет тем же путем скептика и нигилиста. Навязчивые темы его творчества — это конец света, ночь, смерть, сомнение Гамлета и Эйнштейна, наконец, поиски сильного человека, конквистадора. От героев прошлого Мак-Лиш обращается и к героям современности. Сначала он искал их среди правящих классов. Он настойчиво требовал от них ответа и гарантии спасения. «Америка, — писал он в одной из своих статей, — требует от своих правителей такой концепции капитализма, которой человек мог бы поверить, которую человек мог бы противопоставить в своем сознании другой и уже не иллюзорной концепции». Ответом послужило углубление кризиса. Тогда, не находя ни опоры, ни героя, Мак-Лиш попытался сам осмыслить положение и пошел путем своих новых друзей, путем раннего Сэндберга, путем многих идущих к революции интеллигентов. В 1935 году он написал пьесу «Кризис» («Panic»; американцы очень неохотно пользуются термином «кризис» и стараются заменять его словом «паника» — биржевая паника). Когда пьеса вызвала недоумение его вчерашних читателей и почитателей, Мак-Лиш отдал ее на суд людей, уже нашедших новые пути, и, встретив резкую критику революционной печати и товарищески протянутую руку, решительно повернул «к тем, кто говорит: товарищ».

СЛОВО К ТЕМ, КТО ГОВОРИТ: ТОВАРИЩ

Братство — не только по крови, конечно;
Но братом не стать, сказав — я твой брат;
Люди — братья по жизни и платят за это;

Голод и гнет — зародыши братства;
Унижение — корень великой любви;
Опасность — вот мать еще благородней.

Тот мне брат, кто со мною в окопах
Горе делил, невзгоды и гнев.
Почему фронтовик мне роднее, чем брат?

Потому, что мыслью мы оба шагнем через море
И снова станем юнцами, что бились
Под Суассоном, и Мо, и Верденом, и всюду.

Французский кларет и подкрашенные ресницы
Возвращают одиноким сорокалетним мужчинам
Их двадцатое лето и стальной запах смерти;

Вот что дороже всего в нашей жизни —
Вспоминать с неизвестным тебе человеком
Пережитые годы опасностей и невзгод.

Так возникает из множества — поколенье,
Людская волна однокашников, однолеток;
У них общие мертвые, общие испытанья.

Неразделенный жизненный опыт
Умирает, словно насилованная любовь,
Или живет призрачной жизнью покойника;

Одиночка должен скрывать одиночество,
Как девушка скрывает позор, потому что
Не дело жить взаперти и страдать втихомолку.

Кто они — кровные братья по праву?
Горновые тех же домен, тех же вагранок,
Те, что харкали кровью в той же литейной;

Вместе сплавляли плоты в половодье;
Вместе дрались с полицией на площадях,
Усмехались в ответ на удары, на пытки;

Ветераны кораблей, экспедиций, заводов,
Бескорыстные открыватели континентов;
Те, что скрывались от преследований в Женеве;

Те, за кем охотились, и те, кто мстил за удары;
Те, что вместе бились, вместе работали:
У них на лице что-то общее, словно пароль.

Братство! Нет слова, которое сделало б братом.
Братство только смелый с бою берет
Ценою опасности, риска — и не иначе;

Братство в этом враждующем мире — богатый,
И редкий, и неоценимый дар жизни,
И его не получишь за слова и за вздохи.

* * *

Тяжким пессимизмом охвачены были даже такие обособленные в американских условиях ветви поэзии, как творчество хранительниц поэтического очага, ин-

тимных, замкнутых поэтесс. Их предшественницей и учителем была Эмили Дикинсон (1830—1886). При жизни она не печаталась. Первый сборник ее стихов появился в 1890 году, а широкую известность творчество ее получило лишь в 20-х годах нашего столетия, когда число опубликованных стихотворений Дикинсон дошло до восьмисот. К этому времени стало ясно, насколько ее сжатые, вдумчивые и сдержанно страстные стихи предвосхитили многие характерные черты, а иной раз и мысли современных американских поэтов. Напряженные и насыщенные, лаконичные и построенные на намеке, стихи ее останавливают внимание современного читателя своим целостным поэтическим мировоззрением, свежим и метким образом, свободным и своеобразным пользованием рифмой и ассонансом, своеобычным синтаксическим строем.

Поэтессы XX века — Хилда Дулитл, Эдна Миллэй, Элинор Уайли, Женевьева Таггард и другие — с формальной стороны консервативнее Дикинсон. Они пишут сонеты и традиционную любовную лирику (Миллэй), подражают английским лирикам XVII века (Уайли) или греческим образцам (Хилда Дулитл), но мироощущение всех этих поэтесс проникнуто все тем же пессимизмом.

Глубоко пессимистично и творчество большей части поэтической молодежи.

Многие из молодых поэтов, побывав на фронте и в Париже и вернувшись в Америку, долго не находили себе места. Они пополняли ряды литературной богемы и, эпатируя буржуа, зарабатывали мимолетную скандальную известность по кабачкам Гринич-Вилледжа и Монпарнаса. Некоторые из них брали в пример стоический пессимизм Джефферса и Мак-Лиша; другие, логически завершая линию Т. С. Элиота, замыкались в беспросветном пессимизме, кончали самоубийством (Харт Крэйн, Гарри Кросби). Наконец, у целой группы, называвшей себя «пролетариями искусства» (М. Каули, Исидор Шнейдер, Кенет Фиринг и другие), назревал внутренний перелом, который позднее, уже в годы кризиса, привел их к сближению с пролетарскими поэтами.

Американская критика с тревогой отмечала это положение и взывала к бодрости и оптимизму.

Когда один из начинающих поэтов — Поль Энгл — попытался в своей первой книге «Американская песня» (1934) еще раз и без достаточных на то оснований возродить Уитмена, он сейчас же, и без больших на то оснований, был объявлен критикой «национальным поэтом Америки».

Прошло три года, и вчерашний оптимист — уитменианец Энгл обманул ожидания критики. За это время, получив стипендию, он много ездил по Америке, работал в Оксфордском университете и в 1936 году выпустил книгу стихов «Сломите гнев сердца», полную отчаяния и безнадежности. Новоявленный «национальный поэт Америки» тоже стал пессимистом.

* * *

Если не считать перепевов народного песенного творчества и творчества поэтов-негров (негритянская поэзия заслуживает особого рассмотрения), то единственными живыми проблесками поэзии 20-х годов оказалось творчество немногочисленных еще в то время революционных поэтов, основоположников революционной поэзии, широко развернувшейся в Америке уже в годы кризиса.

Первыми достижениями нарождающейся революционной поэзии были песни Джо Хилла и широко поставленный поэтический отдел журнала «Массы».

Уже в военные годы журнал «Массы» стал центром, который вовлекал в свою орбиту таких писателей, как Сэндберг, Эптон Синклер, Джefферс. В этом смысле «Массы» сыграли свою положительную роль, хотя в журнале еще сильны были богемно-эстетские тенденции.

После спада первой революционной волны 1919 года «Массы», переименованные в «Liberator» («Освободитель»), попали в руки эстетствующих ренегатов.

Журнал этот, занявший эстетско-богемные беспринципные позиции, мало чем отличался от многих журнальчиков того времени типа «Broom» («Метла»), «Little Review» («Маленькое обозрение») и пр. Однако в результате долгой борьбы группа сотрудников-революционеров во главе с Голдом и Фрименом отстояла журнал, который был реорганизован и вновь переименован.

Журнал «New Masses» («Новые массы») стал основным плацдармом развертывания мощного движения за революционную литературу. Позднее, в 1930—1931 годах, «Новые массы» и ряд родственных ему журналов сумели также организовать вокруг себя быстро революционизировавшуюся группу «Пролетариев искусства». «Пролетарии искусства» прошли свой путь вместе с рядом крупных американских писателей, которых уроки кризиса, хотя бы косвенное участие в стачечной борьбе (Патерсон, Гастония, Харлан), работа в МОПРе (дело Сакко и Ванцетти, Муни и Биллингса, узников Скотсборо) [1] и все растущее сознание обреченности капиталистического строя с каждым годом подталкивали к сближению с силами революции.

Уже в самое последнее время, на наших глазах сплотилось антифашистское движение среди писателей и сформировалась Ассоциация американских писателей. За последние пять-шесть лет в этот новый объединенный фронт вошли такие крупные силы, как Эптон Синклер, Теодор Драйзер, Мак-Лиш и другие.

* * *

Исключительную роль получил в новой американской поэзии крайне характерный для нее жанр литературного портрета. Это по большей части не служебное, статическое описание, это динамический портрет как самодовлеющая единица, это сжатая в несколько строк или развернутая в длинный монолог биография человека («Бен Джонсон занимает гостя из Стрэтфорда»), хронограмма его поведения или законченный тип. Блестящие образцы такого динамического портрета дал Робинсон. Позднее Т. С. Элиот сумел дать обобщенные сатирические портреты безвольного интеллигента Пруфрока и представителя авантюрной богемы Суини; он же дал и коллективный портрет поколения «полых людей». Эдгар Ли Мастерс сумел из портретной галереи Среднего Запада создать монументальное обобщающее полотно американской провинции.

---

[1] Творческим закреплением этого были: «Бостон» Синклера, десятки стихов о Сакко и Ванцетти (Миллэй и другие), пять романов о стачке в Гастонии, сборник «Говорят горняки Харлана» и другие произведения.

Большим мастером портрета является Сэндберг. Его «Гордый парень Мак-Грегор», его унанимистский портрет города «Чикаго» — каждый в своем роде является большим художественным достижением, как и портреты Мастерса.

При рассмотрении одного жанра — портрета видно все многообразие форм современной американской поэзии.

В творчестве Робинсона, Флетчера, Лоуэлл, Хилды Дулитл сказывается тяготение к классическим формам. У Робинсона и Фроста это освоение жанров, излюбленных Браунингом (драматический монолог), Вордсвортом (трагическая идиллия), модернизация старых твердых форм, песенной или диалогической баллады, наконец, древнего эпоса. У Флетчера и Лоуэлл — влияние французских образцов и экзотических мотивов китайской и японской лирики. У Хилды Дулитл — вольное подражание античным размерам и античным образам.

Для большой группы поэтов, шедших вслед за Сэндбергом (Фримен, Майкл Голд, Джиованитти, Магил, Калар и другие), образцом послужило творчество Уитмена. Разрабатывая уитменовскую традицию реализма, его широкую патетическую манеру, его свободный стих и характерные «поэтические каталоги», они создали своеобразный стиль, достойный нового, революционного содержания.

* * *

Период примерно с 1914 по 1920 год отмечен в американской поэзии повышенным вниманием к форме и увлечением свободным стихом во всех его разновидностях, от намеренно топорного и прозаичного стиля «Антологии Спун-Ривер» или слегка изломанного языка «Стихов китайца» Мастерса до предельно отчеканенных миниатюр Флетчера, Сэндберга, Хилды Дулитл. Наряду со свободным стихом уитменовского типа был в ходу свободный стих имажистов, лаконичный, изощренный и по своей звуковой слаженности близкий к рифмованным стихам. Это был отклик на французские образцы. Однако оба типа свободного стиха базировались на тех возможностях, которые предоставляет поэ-

ту английский язык (богатство аллитераций и ассонансов, игра на долгих и кратких гласных, скопление коротких ударных слов, собранность и емкость фразы и ритмических отрезков — то есть наличие таких элементов, передача которых на русском языке крайне затруднительна, как чрезвычайно труден и перевод на русский язык подобных прозаизированных стихов). Проза Библии, прозаическая поэзия Уитмена показывают, насколько легко стирается в английском языке грань между условными терминами прозы и стиха. Для большинства поэтов этого периода традиционная форма, рифма и чистый метр казались далеко не обязательными признаками стиха, и главным критерием поэтичности выдвигались крепкий образ, лаконичность, поэтическая эмоция, тонко организованный ритм и звуковая слаженность. Даже канонический свободный стих казался им скованным и малоемким. Не довольствуясь традиционным свободным стихом, Флетчер и другие разрабатывали жанр так называемой «полифонической прозы», с ее звуковой и образной насыщенностью и вниманием к детали, свойственным только стиху.

Богатый материал для изучения поэтической практики, порожденной этой диффузией жанров, дает сопоставление стихов и прозы поэтов-прозаиков, к числу которых можно отнести Хемингуэя, отчасти Калара, Флетчера и других.

Стихи прозаиков. Это звучит необычно, более привычен другой термин: проза поэтов. Но в американской литературе термин этот с полным правом вывернут наизнанку. Наряду с мощной, зоркой, но несколько рыхлой и многословной прозой американского натуралистического романа XX века у некоторых американских авторов, на примере главным образом французских стилистов, сложилась проза особого рода.

С одной стороны, это «полифоническая проза» эстетов-имажистов — Эми Лоуэлл, Флетчера и старшей их соратницы Гертруды Стайн; с другой — это скупая, емкая, отчеканенная проза Хемингуэя, проза Калара.

Каждый из них значителен по-своему. Флетчер, Лоуэлл, Хемингуэй — зрелые мастера, метры целых

направлений. Калар — молодой революционный писатель, напряженно ищущий свой стиль. И, несмотря на совершенно различный творческий путь, все они пришли к прозе через стихи.

Неизвестно, мог ли бы Калар, хотя бы в порядке предварительных набросков к роману, дать такие крепкие куски прозы, как его «Шахтерский парнишка» или миниатюры «Антологии безработицы», не овладевай он параллельно техникой стиха.

Даже подчеркнуто прозаичный в своей преобладающей разговорной манере Хемингуэй включал в свои первые книги, вплоть до сборника «В наше время», интермедии между рассказами, построенные по чисто стиховым законам и почти неотличимые от тех его стихов, которые вошли в первую книгу Хемингуэя «Три рассказа — десять стихотворений» (1923).

Начало этому сближению прозы и стиха положил в Америке еще Уитмен; развили его в американской литературе Сэндберг и его последователи.

И как бы ни оценивать соотношения прозаического и поэтического, стихов и прозы американских писателей, — без сопоставления этого материала нашему читателю трудно было бы разобраться в этом сближении жанров, таком обычном и характерном для современных неоуитменианцев и для английской и американской литературы в целом.

Уже в начале 20-х годов в изощренной игре на грани стиха и прозы наступило пресыщение и наметился возврат к тугоплавкому, сопротивляющемуся материалу традиционных метров и «твердых форм». Поэтам надоело лепить из глины или из воска, им захотелось по-прежнему чувствовать под своим резцом сопротивление мрамора.

Так в какие-нибудь десять лет был проделан почти полный круг от свободно варьированных «твердых форм» Робинсона и традиционного белого стиха Фроста, через увлечение свободным стихом и формальные эксперименты Флетчера, У. К. Уильямса и Каммингса, к неоклассическим стихам Элиота, сонетам Миллэй, кованым строкам Мак-Лиша и простым певучим стихам Ленгстона Хьюза. Только уитменовский стих выдержал испытание временем, удержавшись в творчестве Сэндберга и большинства революционных поэтов.

* * *

Поэтическими центрами, где зародилось описанное нами движение, были одновременно Чикаго и Бостон, журналы «Poetry» и «Dial». Позднее, к 20-м годам, все молодое и талантливое в американской поэзии группировалось вокруг нью-йоркских журналов «Массы» и «Новые массы». Однако в то же время наметилось оживление и на местах. В глухом городке Моберли, штат Миссури, под руководством Джека Конроя возникло движение так называемых «Поэтов протеста» («Rebel Poets»), которые печатались в сборниках «Брожение» («Unrest» — 1929, 1930, 1931) и позднее в журнале «Наковальня» («Anvil»). В этих сборниках была объединена лучшая поэтическая продукция областных и провинциальных поэтов: Калара, присылавшего стихи из лесов Миннесоты, Мак-Лауда, поэта и редактора журнала «Морада» в городе Альбукерке, штат Нью-Мексико, и многих других. Самым одаренным и характерным из них оказался Калар.

Эта широко развернувшаяся областная (в значительной мере рабоче-фермерская) поэзия в 30-е годы нашла организационное оформление в Антифашистской Ассоциации американских писателей.

Тема Америки — одна из основных тем многих американских поэтов XX века, но у некоторых она выражена с особенной остротой. Как бы далеко ни уводили Робинсона его стилизации, даже мир Робинсона — этот своеобычный мир поэта — складывается из элементов родной ему Новой Англии. Творчество его земляка Роберта Фроста — это типично областная поэзия, что сказалось даже в заглавиях его книг: «К северу от Бостона», «Нью-Гэмпшир», «Горная Долина». Такими же областными поэтами Среднего Запада, Чикаго, прерии, лесоразработок Миннесоты, провинциального городка Спун-Ривер являются Сэндберг, Калар, Мастерс. Тема Дальнего Запада проходит в песнях Джо Хилла, буржуазный Нью-Йорк и Бостон — в портретных зарисовках Эми Лоуэлл, негритянский Юг — в поэзии негров и в стилизациях Линдзи, наконец, бродяжья Америка — в балладах и песнях.

По составу своему кадры американской поэзии XX века многонациональны. В самом деле, рядом с анг-

лосаксами Джефферсом, Конроем, Фростом, Мак-Лишем, М. Каули, Робинсоном, Мастерсом, Линдзи, Элиотом и другими мы видим шведа Сэндберга, словенца Калара, итальянцев Джиованитти и Карневали, ирландца Уолша, большую группу поэтов-евреев, поэтов-негров, полудатчанина-полуиспанца Уильяма Карлоса Уильямса и других недавних американцев.

По мере того как все резче обозначалась грань между антифашистскими поэтами и поэтами-реакционерами, лучшие американские поэты всех национальностей находили общий язык. В антифашистском фронте объединились и работали бок о бок Калар и Мак-Лиш, Джиованитти, Ленгстон Хьюз и Малькольм Каули, поэты и критики Шнейдер и Майкл Голд, Женевьева Таггард.

* * *

Какого человека и писателя показывает творчество американских поэтов начала XX века? Глубокое противоречие раскалывает сознание почти всех писателей этой поры.

Капитализм душит и обеспложивает даже крупные творческие индивидуальности. Тяжелым грузом ложилась на плечи американских писателей кровная связь с нисходящим буржуазным классом, который становился все более чужим и враждебным, всю ограниченность и обреченность которого они прекрасно сознавали, но с которым большинство из них не в силах было порвать. В результате — пессимистический образ людей раздвоенных и опустошенных. Каковы бы ни были их внешняя бодрость или стоицизм, все они — пессимисты. И каждый утешает себя по-своему. То это фаталистическое благодушие Робинсона, то умиротворенная угрюмость Фроста, то мистические туманы Сэндберга, то безнадежный нигилизм Джефферса.

И в то же время вырисовывается бодрый, мужественный облик нового человека, не гнущегося в беде, с достоинством переносящего тяготы и испытания трудной, но многообещающей борьбы. Образ этого человека намечен в стихах Голда, в фигуре «Гордого парня» у Карла Сэндберга, у Магила, и дело их продолжают са-

мые смелые и честные из тех, кто протянул руку борцам за будущее.

Обманчивое оживление американской буржуазной поэзии стало спадать уже в начале 20-х годов. Все яснее становилась застойность увядающего «поэтического возрождения». А в годы кризиса на пополнение к первым революционным поэтам пришли новые писатели, развернулась и окрепла антифашистская поэзия, вовлекшая в свою орбиту значительную часть поэтической молодежи и нескольких видных поэтов предыдущего периода, — словом, начался новый этап американской поэзии, который выходит уже за пределы этого обзора.

1936





1

В 1956 году исполняется семьдесят лет со дня смерти американской поэтессы Эмили Дикинсон, но 1886 год был лишь датой ее физической смерти. Вторая ее жизнь, как прославленного поэта, началась много позже — два с лишним десятка лет спустя, и только в 1946 году третья часть ее стихов впервые увидела свет, а первые две трети стали освобождаться от всякого рода редакционных искажений.

Если душой самобытной американской поэзии считать Уитмена, то Дикинсон была ее второй душой. Уитмен — выразитель быстрого могучего роста своей молодой страны, поэт широких, значительных тем, обладатель большого дыхания и мощного, зычного голоса. Сами американцы называют его «поэтом вольного воздуха».

Дикинсон — выразительница тех сдерживающих начал американского пуританизма, которые тормозили вольный рост американца и особенно американки, она — поэт узко интимных, напряженных переживаний, при жизни она вообще не подавала голоса в поэзии, да и теперь ее голос звучит мягко и приглушенно. О ней говорят, что она тридцать лет не переступала порога своего дома.

И все же она поистине вторая душа американской

поэзии, а оба они, Уитмен и Дикинсон, взаимно дополняя друг друга, определяют основной вклад Америки в мировую поэзию второй половины XIX века.

Конечно, для Дикинсон это стало возможно потому, что, при всей ее сдержанности, подлинный поэтический темперамент ее и вся ее страстная натура внутренне восставала против тепличной обстановки и, прорываясь «сквозь ограду палисадника», уводила ее в необозримый мир поэтической мечты, наполнявшей ее жизнь большим и ценным содержанием.

2

У Дикинсон нет внешней биографии. Родилась она в 1830 году. Была дочерью почтенного и обеспеченного юриста, многолетнего казначея колледжа в Амхерсте близ Бостона. Единственным значительным внешним событием ее жизни была поездка в 1854 году с отцом в Вашингтон и Филадельфию, где она познакомилась с одним молодым пастором. Возникшее у обоих чувство было мгновенно и сильно, но у пастора была жена, ребенок, и Эмили предпочла «несчастье без него семейной трагедии, которую бы она вызвала». Не слушая его уговоров, она поспешила домой и уже не покидала отцовского крова. Отец, с которым она провела более сорока лет, был для нее кумиром: «Когда он спит у себя на диване, дом для меня полон», — говорила она. Эмили окружала домашняя среда, о культурности которой можно судить по тому, что, читая лекции в Амхерсте, Эмерсон всегда останавливался в их доме. У нее были преданные и вдумчивые друзья, и, хотя Эмили более тридцати лет жила затворницей, она поддерживала с ними постоянное письменное общение. Ее стихотворные наброски на клочках бумаги перемежались письмами или заменяли их. Она не придавала своим стихам никакого значения, не думала их печатать, хотя и не противилась, когда, из полутора тысяч, при ее жизни разновременно были опубликованы друзьями три коротеньких стихотворения. Умерла Дикинсон в полной безвестности. «Бабочка вышла из кокона, но не вспорхнула», — сказал о ней один из друзей, знакомый с ее стихами. Вот и все внешние факты. Остальное надо

искать в ее стихах, опубликованных посмертно и продолжающих появляться и по сей день.

Когда после ее смерти вышел первый сборник ее стихов, он был встречен пренебрежительным недоумением. Критики писали об ее «безалаберной грамматике, ковыляющем ритме и ужасающих рифмах». Только во втором десятилетии нашего века, в годы так называемого «поэтического возрождения», в Америке пробудился интерес к ее стихам, и она обрела большую и прочную посмертную славу.

3

В судьбе Дикинсон сказалась общая женская доля американок ее времени. Женщины в Америке оставались в почете с той поры, когда они были немногочисленны в среде новоселов молодой колонии. Почитаемые и вместе с тем отстраненные от мужских забот и прав, они все же отвоевали одно из них, связанное с книгой. Очень скоро миновало то пуританское время, когда глава семьи был и домашним начетчиком; скоро он ушел из дому, сначала с ружьем на войну и охоту, а потом с долларом на биржу, — так или иначе, но ушел в дело. А дома осталась женщина, обеспеченная, огражденная от внешних невзгод, — почетная затворница. У нее на руках оказалась семейная святыня — Библия, а потом и букварь. Женщина стала в семье грамотеем и первой наставницей, которая, естественно, сама нуждалась в некотором образовании. Так возникли, рано основанные в Новой Англии, женские колледжи. Они способствовали тому, что на женщинах дольше и сильнее сказывалась традиция английской книжной культуры. Обеспеченность и досуг породили интерес к литературе, стали появляться писательницы, а среди них Дикинсон была первой значительной поэтессой Америки.

Во времена Дикинсон перед американкой все еще стояла дилемма — стать либо хозяйкой своего дома, либо воспитательницей чужих детей. Однако Дикинсон не стала «прелестницей Амхерста», а потом матерью и опорой семьи, не была и просто одной из многочисленных старых дев и синих чулков Америки. Первый путь она себе сама закрыла, на второй ей помешала ступить

ее страстная, поэтическая натура. Эта «затворница Амхерста» вовсе не была отрешенной от жизни монахиней. Достаточно взглянуть на ее фотографию и вспомнить ее словесный автопортрет. С фотографии смотрит на нас большими черными, раскосыми глазами, острыми и пытливыми, некрасивое, чуть скуластое лицо с пухлым ртом и неправильными чертами, сохранившими девичью угловатость, как рамкой подчеркнутую плоеными рюшами старомодного корсажа. А по ее собственным словам: «Я мала ростом, как королек, волосы у меня буйные, как шапка каштана, а глаза мои как вишни, оставленные в стакане церемонным гостем». Мимо этих черточек трудно пройти, потому что само творчество Дикинсон насквозь субъективно. Сохранившиеся письма друзьям, шутки, стихотворные экспромты — все отражает живой, даже проказливый характер этой озорной пуританки.

Однако все это сопровождалось напряженной, если не всегда устоявшейся, работой мысли. От стихотворных экспромтов и записок дошло дело и до стихотворных раздумий. Неприкаянная страстность нашла выход и воплощение в поэзии полуподавленных чувств и безудержных импульсов, пригашенных строптивым подчинением общепринятой житейской норме. Совершенно осязательно ее определение поэзии: «Если я читаю книгу и холодею от нее так, что никакой огонь не может согреть м е н я , — я знаю, это поэзия. Если я физически ощущаю, словно мозг мой о б н а ж и л с я , — я знаю, это поэзия. Только таким путем я и могу судить о ней».

4

Дикинсон — поэт уже хотя бы потому, что она умеет найти важное и значительное в самом простом и малом. Она следует в этом за Эмерсоном, который говорил: «Непреходящий признак мудрости в том, чтобы видеть чудесное в самом обычном». Она создает собственный мир, реальный в своей неуловимости. «Не нуждается в мире тот, кто заключает в себе в с е л е н н у ю », — патетически говорит о ней один из критиков. Действительно, для фантазии и образов Дикинсон не было преград и пределов, но все же ее замкнутый мирок мо-

жно назвать вселенной только в особом смысле. Несмотря на всю напряженную насыщенность ее поэзии, это все же лишь «мерцание, а не пламя». Круг ее тем ограничен, и в первую же из основных своих тем она вносит, наряду с внутренней страстностью, и усвоенную извне сдержанность. Правда, для середины XIX века в условиях Америки ее любовный цикл об единственном и подавленном взрыве чувств перерастает из интимной лирики в протест против пуританской нормы, в требование свободного распоряжения своей судьбой. Сначала звучит ликование человека, нашедшего свое счастье.

Не ночь была, ни день сырой,
Рассвет замедлил шаг.
И стал для нас навек зарей
Наш повседневный мрак.

Она отрекается от всего, с чем сжилась: «Я отреклась, я перестала им принадлежать. То имя, которым меня окропили со святой водой в деревенской церкви, больше не принадлежит мне». Она говорит ему: «Где ты — там дом мой». Она восклицает: «Один и одна — одно». Но вот не только в ее жизни, но и в ее стихах раздается голос «внутренней сдержки» («Inner check» Эмерсона). Это вовсе не безропотный отказ. И после принятого решения у нее не прекращается борьба с собой:

Хоть я и отстранила его жизнь
Как слишком драгоценный камень, —

говорит она, но рана не заживает.

Сердце, мы забудем старое,
Другого пути нам нет!
Ты позабудешь жар его,
Я — его свет.

И когда забудешь — скажи мне,
Чтоб и мне о нем мысль заглушить.
Торопись, не мешкай, родимое, —
Может образ его ожить.

Вскоре смерть любимого человека вносит ноту полной безнадежности:

Говорят мне — «время все излечивает»,
Но и время не вылечит боль.

С годами она еще крепче, как
На переломе мозоль.

Временем боль измеряется,
Как привязанность друга,
А если страданья смягчаются —
Значит, не было и недуга.

С годами боль делается все сильнее:

Есть боль такой пронзительности,
Что цепенит она,
Льдом заполняет пропасть
До самого дна.

И память лунатиком переходит
На ощупь по льду
Там, где зрячий наверно
Попал бы в беду.

Она бередит рану для того, чтобы избежать самого страшного, не впасть в духовное оцепенение, которое ее подстерегает:

Страшнее для меня, чем боль,
Томления немая мгла.
Пришла она, когда душа
Все выстрадала, что могла.

Сонливость охватила,
Расползся дурман,
Окутал сознание,
Как горы скрывает туман.

Врач не отступает перед болью.
Невозможного для него нет,
Но скажите ему, что не больно,
Когда сердце вскрывает ланцет.

И ответит: искусство напрасно,
Рука искусней моей
Больную уже лечила
И помогла ей.

Ей надо выйти из этого оцепенения во что бы то ни стало, все равно как, все равно какой ценой:

Бездействует душа,
Надломленная болью.
Пред ней вся жизнь —

Все, что б ни захотела, —
Но что ей делать?

Изнемогла она
От этой муки —
Хоть штопать и стирать,
Хоть чем-нибудь занять
Томящиеся руки.

5

Спасение — не только в работе над собой, оно и в труде для других. Вслед за изживанием боли приходит сознательное ее преодоление трудом, претворение ее во всепобеждающую поэзию. Так возникает вторая из основных тем Дикинсон — труд и человек.

На пустыре своей судьбы
Я выращиваю цветы,
Так в расщелинах скалы
Укореняются кусты.

Так засевают семена
На кремнистом куске,
Так пальма, солнцем опалена,
Растет и на песке.

Дикинсон и в своем уединении не забывала людей. Симпатии и антипатии ее очень определенны, даже резки. Не говоря уже о друзьях, она мечтает быть полезной человеку вообще и пишет об этом с подчеркнутой безыскусственностью:

Коль я хоть одного утешила,
Не зря жизнь прожита;
И сила мне не зря отвешена,
Коль кладь мной поднята.
И если выпавшего птенчика
Согрею я у рта —
Не зря жизнь прожита.

Зато она не жалеет и резких слов по адресу тех, кем она сама могла бы стать:

Ну что за ангелочки
Все эти миссис, мисс!
Они сияют как звезда
И смотрят сверху вниз.

Она говорит о «жестоких и жестких лицах удачников», о всех этих самодовольных и беззастенчивых бизнесменах. Она и в своем уединении размышляет о многом, даже о революции, о той американской борьбе за независимость, которая и отойдя в прошлое, остается для нее залогом лучшего будущего:

Революция — стручок,
Рассеявший бобы,
Когда развеян был цветок
Дыханием судьбы.
    Покоятся в сырой земле
    Свободы семена,
    А на засохнувшем стебле
    Надежда — вот она.
Морозом сморщенный стручок!
Теперь он некрасив,
Но жизни новой в нем залог,
Он и отживший жив.

Дикинсон знает о возможностях человека, скрытых даже от него самого рутиной повседневности. «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон, в заботы суетного света он малодушно погружен», — говорил Пушкин. Дикинсон выражает ту же мысль со свойственной ей осязательностью:

Кто знает, как велик он ростом,
Пока ему не скажут встать.

Сама Дикинсон не знала своего настоящего роста. Жизнь не позвала ее на разрешение больших жизненных задач. Ее уделом осталось одиночество, о котором сама она говорит:

Есть одиночество пустынь
И одиночество могилы —
Но не они страшны мне ныне:
Их вынести нашла б я силы.
А я сама себе страшней,
Когда стою я охладело
Наедине с душой своею
У беспредельности предела.

И она раздувает в себе, как тлеющий уголек, экстатический восторг беспредельности и старается как-нибудь сделать эту отвлеченность соизмеримой со своим конкретным восприятием мира, со своими совершенно

конкретными требованиями правды не отвлеченной, а воплотившейся в жизнь. Она не хочет идеалов и абстракций, маскирующих совершенно осязательную социальную несправедливость, и своеобразие ее в том, что по этому иску о справедливости ответчиком является прежде всего бог.

6

Это третья из основных тем Дикинсон. Она ощущает бога как нечто бесспорное:

Я не была на ледниках,
Я не видала моря;
Но знаю я, как блещет лед,
И знаю, что значит просторы.
Я с богом не вела бесед,
Не посещала неба;
Но то, что грома нынче не было,
Еще не значит, что его нет.

И притом осязательное, не только в небе, но и на земле:

Кто неба не нашел внизу,
Тот не найдет и в небе.
А бог, он рядом, здесь, со мной
В любви, в труде и в хлебе.

Несмотря на утверждение Дикинсон, многие ее стихи напоминают именно беседы с богом. Протестантизм, повседневное пользование Библией приучили американцев к непосредственному обращению к богу, минуя всякое посредничество церкви. В стихах Дикинсон нередок такой разговор по душам, разговор с глазу на глаз, разговор между равными. Там, где правоверный деист стал бы славить всемогущество и непознаваемость бога, там Дикинсон славит всеобъемлемость и всемогущество даже не разума человеческого, а конкретно — его мозга, уравновесившего своей тяжестью великую тяжесть бога:

Наш мозг — он шире всех небес,
Хоть ты и озадачен,
Но он все небеса вместит,
Да и тебя в придачу.
Наш мозг — он глубже всех глубин,
Безмерен он к тому же:

Впитать он может океан
Как губка — лужу.
Наш мозг уравновесить смог
Всю тяжесть бога:
Не далее он от него,
Чем звук от слога.

«Коль славен наш господь в Сионе, не может изъяснить язык», — утверждает псалом. Нет, может, возражает Дикинсон. Может, через человека. Бог — это просто высшая форма, в которую она способна облечь свои мысли о человеке, и она славит человека как достойного собеседника божьего.

Разговор пытливого разума с богом не всегда бывает у нее благостным и умиротворенным. Дикинсон кровно ощущает все несовершенство божьего мира, она вовсе не разделяет викторианского убеждения, что «бог у себя на небе, и все в порядке на земле». Ответчик в чем-то виновен, иначе его не призывали бы к ответу. Обездоленная жизнью, она взывает к богу:

Таких потерь — их было две:
Я погребла двоих.
И дважды нищей у дверей
Стояла у Твоих.
Ангелы дважды спускались,
Урон возмещали сполна.
Грабитель, банкир и отец мой —
Я снова разорена!

При этом она доходит до еретического, манихейского представления о двуликом боге, совмещающем добро и зло.

Царь небес, себе возьми
Кривду, пригретую людьми.
Сам ты благостной рукой
Вылепил ее такой.
Мы вверяемся тебе:
Мы ведь прах здесь на земле.
И прощенья просим мы
В том, что ты создатель тьмы.

Таким образом, она говорит с создателем не для того, чтобы восхвалять его, но чтобы предъявить ему свой счет и требовать благодати, как требуют дивидендов со своего банкира. Она похожа на строптивую прихожанку, укоряющую своего нерадивого пастора.

Как будто бы и надо так:
Едва цветок расцвел,
И вот мороз его убил,
Беспечно ясен, зол.
Белесый, он невозмутим,
И солнце светит благостно,
И, одобряя, смотрит бог
С небес на эти гадости.

В конечном счете в ответе остается бог, хотя бы как попуститель, а человек из этого спора выходит выросшим и окрепшим.

7

Последняя из основных тем Дикинсон — это природа, которая тоже преломляется у нее через внутренний мир человека. Иногда это почти не поддающееся выражению, глубоко интимное восприятие поэта:

Чу! Скрипнул где-то ствол —
И это колдовство.
А спросишь почему,
Скорее я умру,
Чем отвечу.

Но чаще — вполне реалистическое восприятие природы, притом не в ее парадной красивости, а в ее повседневном затрапезном уборе:

Нависло небо, клочья туч
Метель иль дождь сулят.
Снежинки, предвкушая ночь,
Хоть тают, а летят.

И ветер, песни не начав,
Скулит, как в будке пес.
Застигнуть можно невзначай
Природу, как и нас.

Хотя Дикинсон искренне и восторженно говорит о том, что она «хмельна росой и воздухом пьяна», но мир ее, «мой сад, и лютик, и пчела», — это лишь крохотный клочок земли. Для нее возможно было жить даже клочком неба, видя в нем воображаемые миры. Головой она знает, что значит простор, но тому, кто не живет, не творит на просторе, трудно воплотить все богат-

ство, красочность и сложность реального мира. Для этого недостаточно вглядываться в него сквозь решетку палисадника. Простора, воздуха, которыми был действительно опьянен Уитмен, — вот чего особенно не хватало его талантливой современнице.

Она возмещала этот недостаток непосредственного опыта неудержимым полетом, а то и прыжками своей прихотливой фантазии, причем самое абстрактное у нее воплощалось в весьма конкретные, повседневные, поамерикански деловитые образы. Так, бог для нее одновременно банкир и что-то вроде гангстера. Жизнь расценивается в терминах коммерции:

Всего один глоток жизни —
Во что обошелся он мне?
Я заплатила жизнью
По рыночной цене.
Взвесили удел простой мой,
Сверили волосок в волосок.
И вот моей жизни стоимость —
Неба клочок.

Ее образы неожиданны и резки, особенно для современницы тишайшего Лонгфелло. Она говорит о «пурпурном разгуле заката»; разгоряченный паровоз у нее «лакает мили и слизывает долины»; она молит, чтобы «желтый звон зари» не разбудил уснувших в могилах. А рядом с такими образными стихотворениями — другие, построенные на поэтически мягкой и разговорно прозаизированной интонации:

Если меня в живых не будет,
Когда снегири прилетят,
Покроши тому красногрудому
Хлеба — он будет рад.
Если спасибо не вымолвлю,
Потому что усну,
Знай, сквозь молчанье могильное
Все равно спасибо шепну.

Поэтическая техника Дикинсон, усвоенная сейчас многими, тогда, в середине XIX века, представлялась такой же неслыханной дерзостью, как и некоторые ритмические опыты Лермонтова, Тютчева или Фета.

8

Сдержанность, лежащая в основе всего творчества Дикинсон, находит свое внешнее выражение в лаконизме и недоговоренности ее стихов, до отказа перегруженных смыслом. Всякого рода умолчания, запинки, срывы, недомолвки, намеки естественно укладываются в прерывистый и прихотливый, но вместе с тем энергичный и живой ритм ее стихов. А современниками это воспринималось как техническая неумелость или косноязычие, которое подлежало исправлению, точно так же как и смелое применение свободного созвучия или ассонанса.

Дикинсон не допускала в своих стихах «ни крупицы красноречия, никаких претензий на красивость». Она никогда не старалась писать лучше, чем это ей удавалось, наоборот, судя по ее удачам и находкам, часто она писала много хуже, чем могла бы писать. Не надо упускать из виду, что стихи ее не предназначались для печати и адресованы были друзьям, которые понимали ее намеки с полуслова. Поэтому многие стихи Дикинсон остались только набросками. Одна-две строчки или строфы закрепляют основную поэтическую мысль или образ, а дальше — лишь наметки того, какие мысли или образы она предполагала воплотить. Вслед за непосредственно вылившимися поэтически конкретными строфами:

Звук имени его звучит
И нет —
Какой успех!
Ни замирания в груди,
Ни грома в небесах...
        Могу я писем связку взять
        И нет! —
        Добилась я —
        Не перехватывает дух
        И не плывет в глазах... —

идут еще три строфы, только ослабляющие первоначальный накал, и последняя, совершенно бесформенная, строфа, расплывающаяся в абстрактных размышлениях. Впрочем, окончательные выводы о поэтике Дикинсон возможны будут лишь после опубликования подлинных, не искаженных редактурой текстов.

9

Американская критика XX века, начав наконец превозносить Дикинсон, стала сравнивать ее с английскими поэтами-метафизиками XVII века, именовать «Вильямом Блейком в юбке», «эпиграмматическим Уитменом», «современной Сапфо» и бог весть как еще. Однако, по свидетельству друзей, не эти авторы были постоянными собеседниками Дикинсон. Прежде всего, читала она, конечно, Эмерсона и сама была ярчайшей поэтической выразительницей американского трансцендентализма. Она неустанно читала Шекспира и говорила о нем: «Пока цел Шекспир — жива литература». Затем идут: Библия, Вордсворт, Браунинг, Китс. Таким образом, можно говорить не о прямом влиянии Блейка и других, а просто о сродном типе умозрительной лирики, сближающей Дикинсон, не по величине, а по общему складу, не только с Блейком и метафизиками, но, скажем, и с Веневитиновым, которого она уж конечно не знала. С другой стороны, Дикинсон сама явно повлияла на американскую поэзию XX века. Укладываясь в рамки традиции, поэзия ее открывала новую традицию. Не говоря уже о поэтах-имажистах, сознательно осуществлявших многое из того, что открыла для поэзии Дикинсон, — ее влияния не избежали самые видные американские поэты.

Наряду с Уитменом она явно воздействовала на Карла Сэндберга как автора зыбких миниатюр и «образов тумана». Это о ней он писал в своем раннем стихотворении «Письма умершим имажистам»:

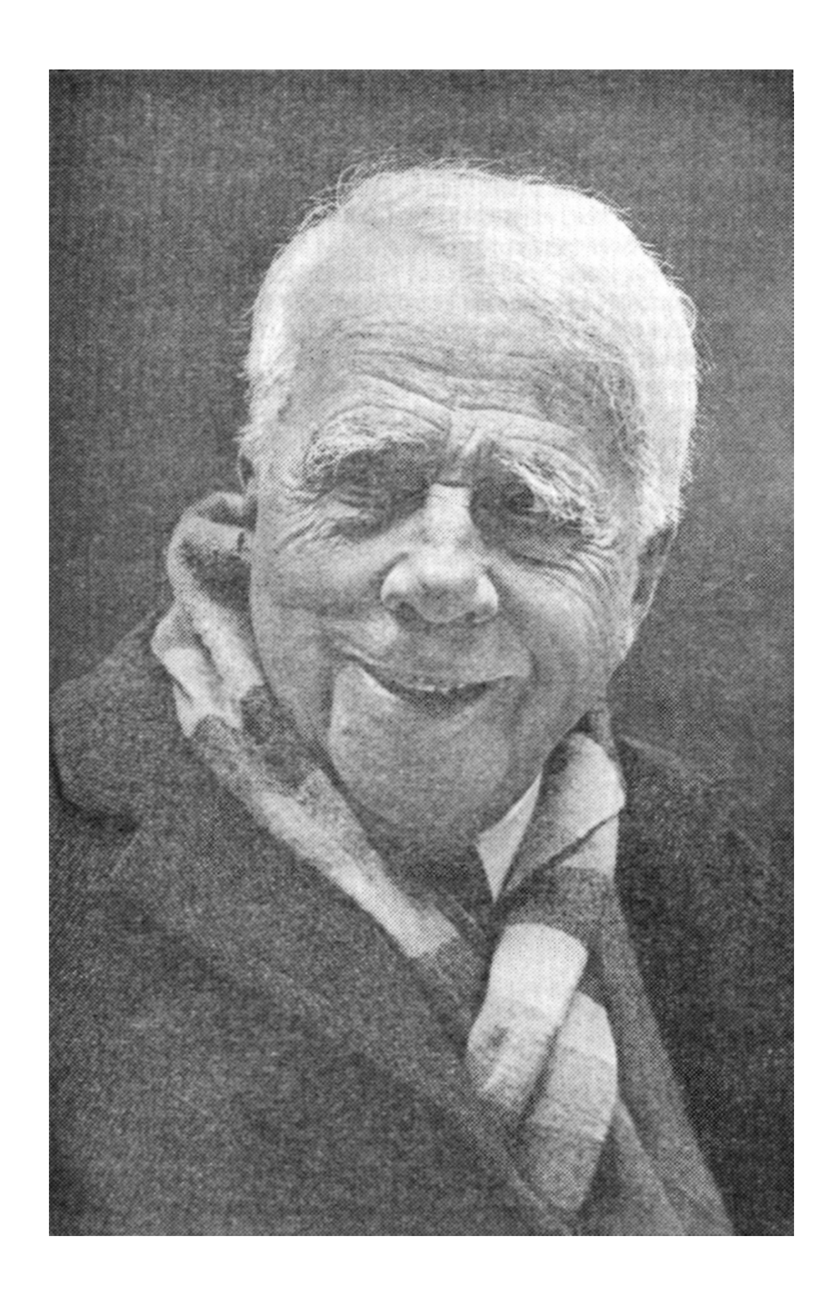
Вы открыли нам душу
Вечной труженицы и странницы воркотуньи-пчелы
И показали господа бога, забредшего ненароком в ваш
палисадник.

Ее влияние ощутимо в «Стихах о луне» В. Линдзи или в некоторых существенных положениях ранней поэтики А. Мак-Лиша. Что же касается американских поэтесс, то мало кто из них, даже идя своим собственным путем, прошел мимо Дикинсон.

В начале XX века, в период «поэтического возрождения», наряду с возросшим интересом к американской

почвенности и к Уитмену, наметилась явная тяга к изысканному неопримитиву, к изощренному психологизму, к интуитивной поэтичности. Естественно, что в противовес книжному червю и псалмопевцу Лонгфелло творчество Эмили Дикинсон привлекало в эту пору больше всего тем, что оно не было той «литературой», или, вернее, литературщиной, на которую вслед за Верленом ополчились участники «поэтического возрождения». Вполне естественно и то, что эта первая крупная поэтесса Америки стала вдохновительницей целой плеяды поэтесс современной Америки.

1956 [?]





В период разброда и неразберихи, охватившей американскую поэзию в 50-е годы, одним поэтам импонировал сухой рационализм академических последователей Т. С. Элиота, других увлекал необузданный фрейдистский психоанализ эпигонов Дейвида Лоренса; одни объявляли образцом невнятное и туманное умничанье Эзры Паунда, другие — и вовсе заумные стихи Каммингса. Более прогрессивные поэты ориентировались главным образом на Уитмена. В последние годы возникли пока не оправдавшие себя надежды на неизвестно куда бредущих поэтов-битников.

Менялись и отгорали увлечения, но читателю хотелось на чем-то остановить свой взор. Найти звезду, по которой можно было бы определить круговращение малых поэтических светил, комет и метеоров. И таких звезд в американской поэзии оказалось даже не одна, а целых две: уже около полустолетия наследие Уитмена продолжено в творчестве Карла Сэндберга, а традиции менее радикальной демократической американской поэзии представлены в стихах Роберта Фроста.

Когда с пути собьет лесть иль хула,
Мы можем выбрать в небесах звезду
И твердо пролагать по ней свой путь, —

(«Избравший что-то как звезду...»)

писал Фрост. Знакомство с его стихами позволяет определить, на какую поэтическую звезду ориентируется значительное большинство образованных американских читателей. Набив оскомину на поэтических упражнениях модернистских поэтов, эпигонском «новаторстве», перепевах старых европейских образцов, американский читатель охотно перечитывает неторопливые и вдумчивые стихи Фроста.

Творчество Роберта Фроста органически связано с родной землей, ее большими заботами и малыми радостями. Ему есть что сказать своим читателям, и он говорит это понятным, доходчивым языком. Его образы возникают из жизни и облекаются в ясную и простую поэтическую форму. Но традиции не подавили в Роберте Фросте интереса к новому, и это, в свою очередь, вызывает интерес к нему у все новых читателей. Круг их очень широк.

Фермерство в США в целом переживает глубокий кризис, и мелкий фермер Среднего Запада, разоряемый монополиями, с сочувствием прочтет про горькую судьбу фермеров Новой Англии, надеявшихся отсидеться за своими каменными оградами и все равно смятых железной хваткой монополий. Ведь форма разная, а суть одна — уходящее мелкое фермерство. Североамериканская культура все более поддается рекламно-коммерческой шумихе, и широкому кругу американских интеллигентов понятны тревожные раздумья Фроста. Словом, стихи Фроста находят путь и к разуму и к сердцу очень многих американцев.

Когда Колдуэллу для рассказа «Полным-полно шведов» понадобилась типичная, собирательная фамилия фермера Новой Англии, он назвал этого фермера Фростом. Фрост по-английски значит «мороз». Фамилия эта так же обычна, как наша фамилия Морозов. И не только по звуку рифмуется она с русским словом «прост», но Роберт Фрост и действительно как будто проще других поэтов современного Запада. Однако, если присмотришься к лучшим его лирическим стихотворениям, оказывается, что они вдумчивы и по-своему утонченны, как стихи его соотечественницы Эмили Дикинсон или как стихи Тютчева.

...За плечами у Роберта Фроста долгая жизнь, полная забот, трудов и достижений. Он родился 26 марта 1874 года в Сан-Франциско, где отец его был одно время редактором газеты. Десятилетним мальчиком он вернулся на родину отца в Новую Англию, окончил здесь среднюю школу. Слушал лекции: несколько месяцев в Дартмутском колледже и два года в Гарвардском университете. Но у Фроста не было средств и не было склонности к академической науке. Он рано начал трудовую жизнь: был шпульником на ткацкой фабрике, подмастерьем сапожника, батраком на ферме, пробовал издавать газету, учительствовал, целых одиннадцать лет фермерствовал, «собирая со своего тощего поля не только скудную жатву, но и семена будущих поэтических урожаев». Писать он начал тоже рано — шестнадцати лет, но стихи его неизменно отвергались редакциями. В конце концов он не выдержал, продал ферму и вместе с семьей уехал в Англию. Здесь ему посчастливилось: у него нашлись друзья среди поэтов, его стихами заинтересовался издатель, и в 1913 году, когда Фросту было уже тридцать восемь лет, в Англии вышла первая его книга «Воля мальчика». Дебют Фроста совпал с началом «поэтического возрождения» в Америке, и вторая его книга «К северу от Бостона», вышедшая в 1914 году и названная им самим «книгой о народе», принесла ему известность и на родине, в Америке, куда он вернулся в 1915 году. Позднейшие его книги закрепили славу Фроста как бытописателя Новой Англии. Он получал почетные степени и был почетным лектором ряда американских колледжей.

Небогатая внешними событиями жизнь Фроста одновременно и насыщенна и проста. Неторопливый деревенский труд приучил его к вдумчивости, учительство выработало простой, доходчивый язык и вместе с работой в газете, как говорит сам Фрост, сделало его «понятным поэтом».

Принято говорить об английской традиции в творчестве Роберта Фроста. Действительно, у него можно найти отголоски английских поэтов XVIII и XIX веков — Крабба, Бёрнса, Вордсворта, а может быть, Хаусмена. Три года, с 1912-го по 1915-й, он прожил на «старой родине» и общался там с поэтами-георгианцами.

Один из них, Уилфрид Гибсон, описывает вечер, про-

веденный в обществе Фроста четырьмя английскими поэтами. Это были Руперт Брук, Эдвард Томас, Ляселс Аберкромби и сам Уилфрид Гибсон. Вот отрывок из стихотворения Гибсона, который показывает отношение этих поэтов к Фросту:

При лампе мы сидели и болтали
Шутя, а больше слушая его.
И Фрост все говорил и говорил
Крестьянским говором своей страны.
Он радовал нас то соленой шуткой,
А то смешинкой тихих синих глаз.
Сидели мы при лампе. Уходил
Сквозь окна день, и далеко внизу
Косцы перекликались, и сова
Уже отозвалась с опушки леса...
И Фроста зрелый и богатый опыт
Хмелен был, терпок, словно старый сидр,
Искристый и прозрачный, как струя
Ручья, дробящаяся по камням.

В Англии были изданы первые две книги стихов Фроста. Но недаром вторая из них называлась «К северу от Бостона». Если у себя в США он мог казаться продолжателем Вордсворта, то англичане считали его американцем. Ни детство в Калифорнии, ни годы, проведенные в Великобритании, почти не оставили следов в его творчестве. Настоящей жизнью для него остались трудовая юность и одиннадцать лет фермерства в Нью-Гэмпшире. Настоящей его родиной была, конечно, Новая Англия.

Новая Англия — это родина Эмерсона, Готорна, Лоуэлла, О'Нила, Уиттира, Торо, Эмили Дикинсон. В стихах Фроста явственно ощущается своя, новоанглийская традиция поэзии последних трех авторов. Это естественно — Фрост прикоснулся к академической среде. Но он не книжный поэт, он свободен от той вторичной, а иногда и нарочитой учености, которая свойственна была в подчеркнутом виде Лоуэллу, а в более слабой степени и Лонгфелло. Творчество Фроста питалось впечатлениями окружающей его жизни и при всех его скитаниях неизменно настроено было на один довольно узкий диапазон волн. Для него как бы не существует ни академический Бостон, ни индустриальный Лоренс, ни курорты побережья, а существует лишь деревенская Новая Англия. И это несколько анахронистическое вос-

приятие ее доселе живет в творчестве восьмидесяти-восьмилетнего поэта.

В стихах Фроста — природа Новой Англии и ее календарь: бесснежное, унылое начало зимы, метели и заносы в ее конце, недолгий радующий глаз весенний снег, распускающиеся березы, каменистые луговины...

Я собрался прочистить наш родник.
Я разгребу над ним опавший лист,
Любуясь тем, как он прозрачен, чист.
Я там не задержусь. — И ты приди.

Я собрался теленка привести.
Он к матери прижался. Так он мал,
Что от нее едва заковылял.
Я там не задержусь. — И ты приди.

(«Пастбище»)

А дальше — пересохший летом ручей и гниющая в осенних туманах поленница дров, сад, боязливо притихший в ожидании утреннего заморозка, а за этим и весь круг деревенских трудов и забот: и починка каменной ограды, и сенокос, и уборка сена, и сбор яблок.

Новая Англия, особенно уединенные уголки Вермонта, где была ферма Фроста, — самое подходящее место для раздумий, но Фрост размышляет о том, что характерно не только для местного, но и для всякого американского фермера и более того — для всей собственнической Америки. Как будто бы поглощенный описанием повседневных дел, он помнит и о том, чего не вмещает злоба дня. В частном он видит и показывает целое и в шутку называет себя «синекдохистом».

Он прост, но только на поверхности. В беглых замечаниях у него заложена иной раз глубокая философская мысль, и философия его действенна.

В основе многих стихотворений Фроста — отточенная афористическая формула, чаще всего концовка, и почти всегда концовка поучительная. Впрочем, иногда Фрост предоставляет делать вывод самому читателю. Так, в стихотворении «Починка стены» он за обыденным эпизодом показывает столкновение двух мировоззрений. С безошибочным знанием дела Фрост описывает, как два соседа-фермера чинят каменную ограду, кладка которой возможна только с обеих сторон. Один из соседей с большой неохотой закладывает какой-то

дальний пролом. Он чувствует: «На свете нечто есть, что стен не терпит и ломает их». Он недоумевает, выйдя к месту, «где и ограда ни к чему: там — сосны, у меня же — сад плодовый. Ведь яблони мои не станут лазить к нему за шишками». Но слышит в ответ вековечное присловье собственника: «Забор хорош — и хороши соседи» — эту косную, тупую «мудрость» обывателя, которого поэт уподобляет «дикарю из каменного века». От этой совместной, но непроизводительной, зряшной работы у поэта остается тяжелое чувство. Но вот он с граблями вышел убирать скошенное другим на заре сено. Он работает один, но, заметив оставленный косцом пучок цветов, он ощущает общность с тем, кто был здесь до него. «И я бы поступил так же». Он думает: «Как будто мы работаем вдвоем». И говорит: «И порознь мы всегда работаем для общего труда» («Пучок цветов»).

Наткнувшись в горах на заброшенную хижину, он вспоминает о тех, кто жил в ней и работал на оголенных участках вырубленных лесов, и думает: «Мне хочется, чтоб жизнь была повсюду» («Переписчик населения»). Глядя на стволы берез, согнутые зимними бурями и намерзшим льдом, он вспоминает, как мальчишкой взбирался до самой вершины березы, словно к самому небу, и потом, оседлав верхушку, опускался с нею до земли. Поэт хотел бы снова, как когда-то, на мгновение оторваться от земли и потом вернуться к ней, лететь вниз, уцепившись за верхушку согнутой березы, потому что: «Земля — вот то, что надо нам любить, и для меня нет ничего милее» («Березы»).

Земля мила Фросту во всех ее обличьях. Ручей хорош для Фроста даже тогда, когда в июньский зной он пересыхает и еле заметной струйкой уходит под землю.

Примолк к июню горный наш ручей,
Что по весне бурлил и клокотал.
Теперь иссох он, меж камней пропал.
И жаб древесных нет среди ветвей,
И бубенцами больше не звенят
Оравы бойких, звонких лягушат.
Как полноводен был ручей и чист,
Когда над ним раскрылся первый лист.
Когда ж листва на землю упадет —
Струю лишь памятливый взор найдет.

Не о таких ручьях поэт поет.
Ручей хоть на себя и не похож,
Но по-милу он нам всегда хорош.
Невидящим у нас ответ один:
Любимое мы любим без причин.

(«Лягушачий ручей»)

Красоту природы Фрост ищет не в нарядной красивости, но в ее внешне неприглядном повседневном уборе, когда, по выражению Эмили Дикинсон, «застигнуть можно невзначай природу, как и нас». Очень показателен в этом отношении цикл зимних стихов Фроста, которые настолько внутренне связаны и органичны, что цитировать трудно и хочется привести их целиком. Вот посещает поэта его «ноябрьская гостья»:

О грусть моя, ты здесь со мной
В ненастные, пустые дни.
Вокруг деревьев черных строй,
Но люб лесов тебе покой,
И бродим мы с тобой одни.

С тобою вместе все грустят:
Злой ветер ветви оголил,
И птицы больше не звенят,
И скромный, серый твой наряд
Седой туман посеребрил.

И сквозь нагих деревьев свод
Навес свинцовых туч сквозит.
Но все, что душу ей гнетет,
Все грусть прекрасным признает
И мне об этом говорит.

Уже давно я оценил
Ненастливый ноябрьский день.
Но сколько бы я ни твердил,
Не веришь, что его любил
И до того, как грусти тень
Я снова в дом к себе впустил.

(«Ноябрьская гостья»)

А вот как он в намеренно угловатых, неровных строках с прихотливо расставленной перебивающейся рифмой передает жутковатое ощущение одиночества и беспомощности у американских хуторян-фермеров на

уединенной, затерянной в снегах ферме. Картина, которая позволяет нам наглядно представить столь частые ранней весной сообщения о людях, застигнутых очередной снежной бурей на Восточном побережье Соединенных Штатов:

Когда ветер ревет в темноте, завывая,
И наносит сугроб,
Наш дом подпирая и с востока и с юга,
И сипит злобно вьюга, на бой вызывая,
Зверюга:
«Выходи! Выходи! » —
Но куда одному с ней сражаться,
Принимать удар ее в лоб.

Вот наших сил подсчет:
Двое и с нами дитя.
Надо теснее друг к другу прижаться
И следить, как, в камине свистя,
Выдувает ветер тепло, и гудит,
И сугробы метет.
Ни двора, ни дороги, ни вех,
И сарай заметен до застрех.
Копошится сомненье — чем кончится ночь?
И хоть утром придут ли помочь?

(«В бурю»)

Но снег не только пугает поэта. Наутро он и радует его.

Сук закачался,
И снежный ком,
Искрясь, распался,
Задет крылом.

И почему-то
Развеял тень
Того, чем смутен
Был скучный день.

(«Снежная пыль»)

Как тут не вспомнить тютчевское «Бродить без дела и без цели и ненароком, на лету, набресть на свежий дух синели или на светлую мечту...» [1].

---

[1] См. Ф. И. Тютчев. Лирика, т. I. М., «Наука», 1966, стр. 73.

Созерцание природы не отвлекает поэта от сознания того, что долг зовет его туда, где он сейчас нужен; может быть, туда, где его спокойные стихи подбодрят зимующих на занесенных снегом фермах. Фроста влечет покой и уединение лесов, но он «идет туда, куда должен идти», на зов людей и на помощь людям:

Прервал я санок легкий бег,
Любуясь, как ложится снег
На тихий лес, — и так далек
Владеющий им человек.

Мой удивляется конек:
Где увидал я огонек,
Зовущий гостя в теплый дом
В декабрьский темный вечерок;

Позвякивает бубенцом,
Переминаясь надо льдом,
И наста слышен легкий хруст,
Припорошенного снежком.

А лес манит, глубок и пуст.
Но словом данным я влеком:
Еще мне ехать далек*о*.
Еще мне ехать далек*о*.

(«Глядя на лес снежным вечером»)

Фрост умеет преодолевать внешние заботы и внутреннюю тревогу обращением к природе, творческим закреплением своих раздумий. Его часто называли «The quiet poet», так сказать «тишайшим» Фростом. Но эта тишина только на поверхности, под которой таится подспудный трагизм исчерпавшей себя Новой Англии и ее фермерства. Однажды Фрост посетовал, что нелегко тягаться с Достоевским, когда жизнь не трагична. Ошибочное суждение, которое в известной мере опровергается творчеством самого Фроста. У него найдется сколько угодно мнимых пасторалей и буколик, которые, по сути дела, таят трагедию одиночества, порожденную «идиотизмом деревенской жизни», и сколько угодно маленьких, незаметных трагикомедий («Закон»), а то и трагедий, которые под стать болезненным ситуациям многих позднейших драм О'Ни-

ла. Они и по форме скорее драматические сцены в стихах.

Сквозь эпически описательную обыденность проступает у Фроста сознание неблагополучия окружающего, нарастает отталкивание от давящей действительности, все учащаются попытки заслониться от нее то умиротворенной лирикой, то одинокими стоическими раздумьями, но на поверку идиллия то и дело оказывается трагичной, уход от действительности заводит в тупик, и все больше прорывается у Фроста горьких, пессимистических ноток.

У очень сумрачного английского писателя Томаса Гарди есть книга, названная «Насмешки жизни». В стихах мягкого Фроста налицо правда жизни, но как она бывает иной раз безжалостна и жестока. В основе многих его драматических сюжетов — проклятие чувства собственничества, разъединяющее людей, породившее хуторской уклад с его гнетущим одиночеством. Все тут мое: мой дом, мой луг, моя ограда, мой цепной пес, даже мои могилы на собственном кладбище, тут же на дворе моей фермы. Эти могилы еще усугубляют одиночество живых, мертвые гнетут все живое. Такая домашняя могила единственного ребенка доводит до исступления мать, которая не хочет слушать никаких утешений: «Молчи! Молчи! Молчи! Молчи!» — и готова бросить все и бежать куда глаза глядят («Домашняя могила»).

Фрост вовсе не хочет сгущать краски. Но когда он пишет о сердобольной фермерше, приютившей старого батрака, который перед смертью приплелся в дом своих прежних хозяев, то и эта фермерша, говоря об умирающем, не находит другого сравнения, как «приблудившаяся собака». Пожалуй, и правда, лучше для старика умереть незаметно на койке, а не под забором, куда его, наверно, вышвырнул бы в конце концов фермер Уоррен («Смерть батрака»). Фрост, конечно, понимает истоки этой отчужденности, этой черствости. Недаром он так подчеркивает то, как отзывается собственник на малейшую угрозу для своего кармана, как не останавливается ни перед чем нынешний хозяин при малейшем притязании на свое право и место в жизни у тех, кто этих прав так или иначе лишен. Фрост показывает, что это чувство собственника нара-

стает, как снежный ком, и способно обрушиться лавиной на голову даже мнимого соперника. Жестокость Уоррена превращается тогда в жестокость мельника. Если вслушаться в сдержанный лаконизм стихотворения «Последний индеец», то ощутишь вековую, подспудную трагедию взаимоотношений изначальных хозяев американской земли — индейцев — и нынешнего ее владельца — мельника, не терпящего ни малейшего напоминания о том, что он пришел сюда не первым. Уже с давних пор у американских расистов в ходу циничная поговорка: «Хороший индеец — мертвый индеец», и мельник, руководствуясь ею, убивает индейца.

В стихах Фроста это не единственное описание трагедий повседневности. Жизнь в окружении таких мельников не сулит ничего хорошего. Борясь с ними уже тем, что он их показывает, Фрост не переоценивает вероятности успеха и вырабатывает в себе стоическое приятие сущего.

Пусть ночь темна, что ждет в грядущем.
Но мой ответ на это: будь что будет.

Он распространяет такое отношение на весь мир.

Одни огня пророчат пасть,
Другие льда покров.
Я ко всему готов.
Поскольку мне знакома страсть,
Я предпочту в огне пропасть.
Но если миру суждено
Два раза смерть принять,
То ненависти лед давно
Нам довелось узнать.
И, в сущности, не все ль равно,
Как пропадать.

(«Огонь и лед»)

Задумываясь о конце сущего, он дает своеобразную космогонию страстей, одинаково гибельных, все равно будь то испепеляющая любовь или леденящая ненависть. Стихотворение это нельзя воспринимать слишком буквально. В общем контексте жизнелюбивого творчества Фроста совершенно ясно, что если все равно, *как* пропадать, то вовсе не все равно, жить или умереть, и вовсе не все равно, *как* жить.

...Сам Фрост признает, что в юности он не вступил на проторенную дорогу. Уже тогда он думал о поэзии, посещал университет, занимался философией, но стал скромным сельским учителем и фермером, и труд землепашца наполнил его стихи конкретным содержанием.

Зимой, ввечеру, уходя на покой,
Вспоминаю про сад свой под снегом порой.
О, как беззащитен он там на юру!
Каким я увижу его поутру?
Все новые беды в саду, что ни день:
То вкусные почки ощиплет олень,
То заяц обгложет кору по весне,
То гусениц надо окуривать мне.
(А если бы всех их к ограде созвать
И палкою вместо ружья наказать!)
А засуха летом, а грозы и зной,
А зимние ветры: их ярость и вой,
И ветви ломающий лед или снег!
Чем может деревьям помочь человек?
От зноя — отвел я им северный склон,
От зверя — колючий устроил заслон.
Бог в помощь, мой сад! Хоть мороз, а держись:
Жара в пятьдесят не страшней ли, чем вниз
Настолько ж к рассвету упавшая ртуть?
Теперь до весны отправляюсь я в путь,
Леса меня ждут, пила и топор.
Это он зазвучит по закраинам гор.
И услышат его, словно голос судьбы,
Клены, березы, буки, дубы.
А я? Что же, ночью, проснувшись в мороз,
Я вспомню, как много он горя принес,
Как в пятки уходят сердца у дерев,
И некому мусор разжечь в подогрев.
У деревьев, я знаю, много тревог.
Но должен помочь им хоть чем-нибудь бог.

(«Прощай и держись до весны»)

При этом, нелюдимый по натуре, он избрал свой уединенный путь, на котором достиг многого.

Развилок двух лесных дорог
(Как не хотелось выбирать!).
Когда б обеими я мог
В едином лике в тот же срок
Неразделенный путь свершать.

Поколебавшись, я пошел
По приглянувшейся тропе:

Ее заброшенной я счел,
Но хоть слегка я и робел,
Тот путь все к той же цели вел.

Тропа нехоженой была
(Как и другая, признаюсь!),
Но раз меня она звала,
Мне легче показался груз
И меньше ждал на ней я зла.

Теперь признаюсь и в другом
(Раз уж с тех пор прошли года!),
Прийти я мог бы раньше в дом,
По первой идя, прямиком,
Но глуше путь искал тогда.

В том вся и разница была.
(Теперь с тех пор прошли года!)

(«Нехоженая тропа»)

Но вполне ли удовлетворен этим уединенным путем сам поэт, который глубоко осознает внутреннюю связь всех людей и восхищается их мужеством; самый голос и интонацию которого не узнать, когда он позволяет себе говорить о неустанной и упорной борьбе человека со стихией, с волнами моря и песчаными волнами суши.

Морские волны зелены,
Но где мы бьемся с ними,
Волнам природой велено
Стать бурыми, сухими.

И море стало сушею,
Веками здесь накопленной,
И тут песком задушены
Те, кто там не потоплены.

С бухтами и мысами
Волны расправляются,
Но сладить им немыслимо
С тем, кто здесь годы мается.

Ведь, откупившись шлюпкою,
Отдать готов и барку он
И, поступясь скорлупкою,
Продолжить схватку жаркую.

(«На дюнах»)

Когда вслушиваешься в задорный, размашистый ритм этого стихотворения — ушам не веришь: какой уж тут тишайший Фрост!

Неискоренимый оптимизм Фроста сказывается и в малом и в большом. При виде истлевающей в осеннем лесу кладки дров у пессимиста, естественно, могла бы возникнуть мысль, что человек, сложивший эти дрова, сам сложил голову и, может быть, тоже истлел. А вот что думает Фрост: должно быть, этот дровосек поглощен все новыми делами, коль мог забыть про дело своих рук («Поленница дров»).

Неиссякаемая воля к жизни сказалась в стихотворении почти семидесятилетнего Фроста «Войди!»:

Подошел я к опушке лесной.
Тише, сердце, внемли!
Тут светло, а там в глубине —
Словно весь мрак земли.

Для птицы там слишком темно,
Еще рано туда ей лететь,
Примащиваясь на ночлег, —
Ведь она еще может петь.

Яркий закат заронил
Песню дрозду в грудь.
Солнца хватит, чтоб спеть еще раз,
Только надо поглубже вздохнуть.

Спел и в потемки впорхнул.
В темной тиши лесной
Слышится песнь вдалеке,
Словно призыв на покой.

Нет, не войду я туда,
Звезд подожду я тут.
Даже если б позвали меня,
А меня еще не зовут.

За простыми образами темного леса и поющих птиц явственно ощущаешь образ старости, еще не допевшей своей песни и не желающей войти туда, в вечный покой, до положенного срока и без обязательного для каждого из нас зова.

Фрост перепробовал много профессий, но всегда оставался поэтом — он не мог не писать. Он твердо убежден, что «поэзия — это то, что дает нам силу

всегда и вовеки. Поэзия — это то, чем вечно молод мир».

Фрост — поэт-реалист. Он знает, о чем пишет. В его стихах «ничего, кроме правды», если даже не всей правды жизни. Его реализм, по его собственному выражению, «картофельный реализм». «Есть два типа реалистов, — говорит он, — одни преподносят целый ком грязи вместе с картофелиной, чтобы показать, что это настоящая картофелина. Другие согласны, чтобы картофель был очищен от грязи... Я склоняюсь ко второму типу... Для меня роль искусства в том, чтобы очищать реальность и облекать ее в форму искусства». Действительно, иногда он поэт-бытовик, но не писатель-натуралист. Он избегает локальной экзотики, диалектизмов и других натуралистических деталей.

Он стремится освободить свои образы и язык от высокопарности, риторики, книжной условной красивости, он хочет вернуть ему естественную выразительность и простоту народной речи. Фрост в своих более объемистых по размеру стихотворениях иногда бывал многословным и мог показаться даже утомительным, но в лучших своих вещах он скуп на слова и, чем растолковывать, предпочитает недоговорить.

Мастерство Фроста — чуждое эффектов, спокойное, уверенное, ненавязчивое мастерство, в котором чувство обрело мысль, а мысль — нужное слово. Гармоничная ясность его творчества уже при жизни обеспечила ему репутацию классика, но он в то же время последний в ряду своих предшественников. Последователей у Фроста в современной американской поэзии что-то не видно.

Поэтические раздумья Фроста охватывают широкий круг тем и вопросов. Но ему свойственна известная узость цели. Так, он выступает за обновление поэтического слова и творческого выражения жизни, но не способен призывать к обновлению самой жизни. Однако это отсутствие боевого темперамента не исключает у Фроста широты взглядов, он способен без предрассудков, по справедливости и по заслугам оценить дела тех американцев, кто стремится своими героическими усилиями обеспечить достойную жизнь простым

людям. Америки. В частности, в его кабинете висит портрет Джона Рида.

Фросту перевалило уже за восемьдесят семь. С тех пор как он написал стихотворение «Войди!», прошло более двадцати лет, а его еще, к счастью, не позвали войти в темный лес, и он способен еще говорить об этом с усмешкой:

Я ухожу —
Мой путь далек.
Нет багажу,
Не жмет сапог.

В путь! Не страшась
Друзей вспугнуть:
Пусть, нагрузясь,
Пойдут соснуть.

Никем, ни с кем
Не изгнан я,
Но и Эдем
Не для меня.

Забудем миф!
Но слышу зов
Просторных нив,
Простых стихов:

«В путь поутру!»
А коль во сне
Не по нутру
Придется м н е , —

Мудрей, чем был,
Вернусь тотчас
С тем, что раскрыл
Мне смертный час.

(«Ухожу»)

Роберт Фрост прожил долгую и плодотворную жизнь, прожил последовательно и прямодушно, и можно согласиться с тем, что он сказал о себе:

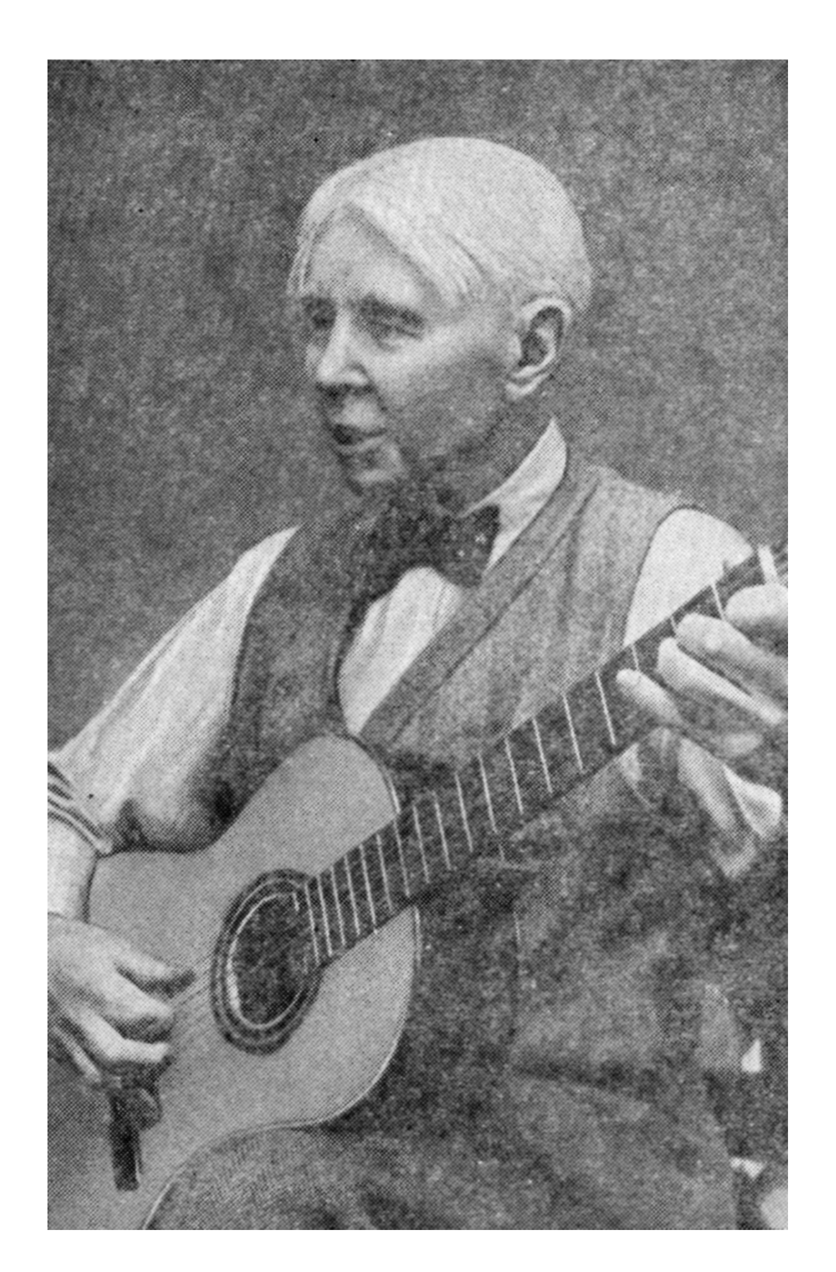
И те, кто знал меня, найдут меня все тем же,
Лишь укрепленным в том, что правдой я считал.

Как старый дуб, Фрост бывает временами неказист, но неизменно крепок. Как и тот, корнями он глубоко уходит в землю и широко раскинул свою крону. Стойко он переносит бури и непогоду и вплоть до глубокой

старости каждый год зеленеет молодыми побегами. Он стоит один, поодаль от опушки, над еще низкой порослью, и ничто не заслоняет ни его зимней невзрачности, ни его весеннего убора.

Как и Сэндберг, Роберт Фрост несомненно гуманист, хотя, в отличие от воинствующего, темпераментного Сэндберга, гуманизм Фроста носит несколько абстрактный, философский, «общечеловеческий» характер. Но обоих патриархов американской поэзии роднит общая для них любовь к человеку.

1962





Карлу Сэндбергу сейчас восемьдесят один год. Родился он в 1878 году в Гэйльсберге, штат Иллинойс, на Среднем Западе, в семье малограмотного путевого рабочего, по происхождению шведа, эмигрировавшего сюда со своей родины.

Сэндберг рано узнал труд и борьбу во всех ее формах. С тринадцати лет он перепробовал самые разнообразные виды физического труда и в городе и в деревне. Он видел войну и прямо и со стороны: рядовым в испано-американской войне 1898 года и корреспондентом в период первой мировой войны. Он принял участие в классовой борьбе: сначала партийным (социал-демократическим) и профсоюзным организатором, потом писал статьи и стихи по вопросам охраны труда, выпустил брошюру о негритянских погромах в Чикаго (1919), был постоянным сотрудником первого революционного литературного журнала Америки «Массы» и пришедших ему на смену журналов «Освободитель» и «Новые массы», а позднее стал последовательным и активным антифашистом.

Он окончил колледж, а затем более тесно соприкоснулся с наукой, собирая американский фольклор (сборник «Мешок американских песен», 1927) и более десяти лет работая над многотомным жизнеописанием Авраама Линкольна (1926—1939).

Но прежде всего Сэндберг — крупный и характер-

ный поэт, ставший одним из главных представителей «поэтического возрождения» американской поэзии в 10-х годах нашего века и до сих пор достойно представляющей лучшие поэтические традиции своей страны.

Лирика, без которой не обходится ни одна из книг Сэндберга, явно преобладает в ранних сборниках «В безоглядном порыве» (1904) и «Отклики» (1907) и в мелких стихотворениях позднего сборника «Здравствуй, Америка» (1923). В соответствующих разделах и циклах сборников «Стихи о Чикаго» (1916), «Молотильщики» (1918), «Дым и сталь» (1920), «Надгробья пустынного Запада» (1923) Сэндберг наряду с лирикой властно утверждает свое право на новую социальную тематику в обновленных формах возрождаемого им уитменовского стиха. Наконец, в поэме «Здравствуй, Америка» и книге «Да, народ» (1936) Сэндберг стремится эпически обобщить свои наблюдения и раздумья о родине. Он всегда был со своим народом: плечом к плечу в труде и в борьбе, лицом к лицу как поэт и исполнитель народных песен. Он писал не только для взрослых, но и для детей, составив сборники индейских сказок и стихов.

Фантазер и мечтатель, тонкий, а временами и прихотливый лирик, Сэндберг отдал дань столь распространенной в американской поэзии XX века импрессионистической манере, внеся в нее свойственные ему зыбкие полутона. Но трудная жизнь диктовала свои темы, и вот наряду с мимолетностями, туманами и недоговоренностями все явственнее звучит в творчестве Сэндберга тема созидательного труда. В ответ на волну шовинизма он объявляет войну войне, но делает это не как беззубый пацифист. В годы борьбы с Гитлером Сэндберг выступает за участие Америки в «справедливой войне». Уже давно Сэндберг признает необходимость борьбы трудящихся за свои права и выступает в защиту борцов за все новое. В нем никогда не угасает поэтическая мечта, и он неустанно грезит о том завтра, которое представляется лучшим людям человечества.

Весь жизненный и творческий опыт подводил Сэндберга к осознанию злонамеренности окружающего капиталистического хаоса и показывал ему виновников социального зла. Сэндберг видел и пережил многое и

твердо выбрал тот путь, о котором говорит в стихотворении «Выбор», напечатанном в 1915 году в журнале «Массы»:

Они предлагают вам многое,
Я — очень немного.

Лунный свет в игре полунощных фонтанов,
Усыпляющее поблескиванье воды,
Обнаженные плечи, улыбки и болтовню,
Тесно переплетенные любовь и измену,
Страх смерти и постоянных возврат сожалений —
Все это они вам предложат.

Я прихожу
        с круто посоленным хлебом,
        ярмом непосильной работы,
        неустанной борьбой.
Нате, берите:
        голод,
        опасность
        и ненависть.

Однако беда Сэндберга была в том, что он неспособен был идти до конца и сделать последовательные и четкие выводы. «Поэт — это человек, дающий ответы», — приводит он слова Уитмена, но сам в своем творчестве только и делает, что ставит вопросы, а вместо ответа как бы повторяет вместе с одним из своих героев: «Нечего спрашивать, не задавайте мне вопросов».

В то же время Сэндберг шире, отзывчивее других своих поэтических соратников. В основе стихов Сэндберга лежит любовь к своей стране и ненависть к тем, кто искажает ее облик.

Сэндберг любил и прерию, про которую он говорит: «Я родился в прерии, и молоко ее пшеницы, цвет ее клевера, глаза ее женщин дали мне песню и лозунг», и широкоплечий город-гигант Чикаго. Создавшее ему известность стихотворение «Чикаго» построено на двойственном чувстве: не закрывая глаза на преступность, скупость, жестокость этого города, он все-таки не может отвернуться от него. Правда, это пафос не осуществления, а надежды на то, что этот «буйный, хриплый, горластый» город-юнец, уподобляемый им рабочему парню, изживет все дурное в неистовом трудовом порыве.

ЧИКАГО

Свинобой и мясник всего мира,
Машиностроитель, хлебный ссыпщик,
Биржевой воротила, хозяин всех перевозок,
Буйный, хриплый, горластый,
Широкоплечий — город-гигант.

Мне говорят: ты развратен, — я этому верю: под газовыми фонарями я видел твоих накрашенных женщин, зазывающих фермерских батраков.
Мне говорят: ты преступен, — я отвечу: да, это правда, я видел, как бандит убивает и спокойно уходит, чтобы вновь убивать.
Мне говорят: что ты скуп, и мой ответ: на лице твоих детей и женщин я видел печать бесстыдного голода.
И, ответив, я обернусь еще раз к ним, высмеивающим мой город, и верну им насмешку, и скажу им:
Укажите мне город, который так звонко поет свои песни, гордясь жить, быть грубым, сильным, искусным.
С крепким словцом вгрызаясь в любую работу, громоздя урок на урок, вот он — рослый, дерзкий ленивец, такой живучий среди изнеженных городков и предместий,
Рвущийся к делу, как пес, с разинутой пенистой пастью;
хитрый, словно дикарь, закаленный борьбою с пустыней,
Простоволосый,
Загребистый,
Грубый, —
Планирует он пустыри,
Воздвигая, круша и вновь строя.

Весь в дыму, полон рот пыли, смеясь белозубой улыбкой,
Под тяжкой ношей судьбы, смеясь смехом мужчины,
Смеясь беспечным смехом борца, не знавшего поражений,
Смеясь с похвальбой, что в жилах его бьется кровь,
под ребром — бьется сердце народа.
Смеясь.
Смеясь буйным, хриплым, горластым смехом юнца; полуголый, весь пропотевший, гордый тем, что он — свинобой, машиностроитель, хлебный ссыпщик, биржевой воротила и хозяин всех перевозок.

Однако очень скоро Сэндберг понял, что это лишь обманчивые иллюзии, что труд в условиях капитализма обесчеловечивает трудящегося и несет ему гибель.

Сам бывший чернорабочий, он с любовью и пониманием пишет о простых, незаметных героях и жертвах труда, о землекопах, грузчиках, возницах молочных фургонов и создает в их честь «Псалом тем, кто выходит на рассвете».

Сэндберг посвящает большую поэму рождению стали. Но и тут осязательная сталь окутана летучим, сте-

лющимся дымом, «следы которого сталь сохраняет в сердце своем». И поэма так и названа Сэндбергом — «Дым и сталь».

Говоря о вещах, Сэндберг не забывает о человеке, создателе этих вещей. Он высоко ценит его труд. Он воспевает победу человека над стихией дыма и огня, над коварной сталью, и рефреном звучит, как гимн человеку труда:

Люди-птицы
Гудят в синеве,
И о стали
Поет жужжащий мотор.
. . . .
Опасность им нипочем,
Они поднимают
Людей в синеву,
И о стали
Поет жужжащий мотор.

(«Дым и сталь»)

Сэндберг страстно ненавидит все то, что калечит человека, мешает ему трудиться или самый труд обращает в смертельную опасность. Он негодует, когда Бирмингем, Хомстед и Бреддок делают сталь из людей, из их пота, крови и жизни.

В конечном счете Сэндберг всегда думает о человеке, но люди у него не всегда на первом плане, они в тени, молчат или говорят невнятно, часто это лишь тени погибших людей.

Скрыты пять человек в ковше расплавленной стали.
Кости их впаяны в сплавы из стали,
Кости их вплющены в молот и наковальню,
Всосаны в трубы и в диски турбины.
Ищите их в переплетении тросов на радиомачтах...
Они вплавлены в сталь и молчаливы как сталь,
Всегда они здесь и никогда не ответят.

(«Дым и сталь»)

И поэтому у него часто вещи осязательнее безмолвного человека и говорят за него. Чикаго у него очеловечен, а человек вплавлен в сталь. Рисуя «Портрет автомобиля», он весь художественный заряд тратит на авто, уподобляя его «длинноногому псу, серокрылому орлу», тогда как шофер Данни только упомянут. Часто человек дан у него не объемно, а наброском, не в полный голос, а в полтона, не в развитии и не в динамике

борьбы. Часто, но далеко Не всегда. В лучших своих вещах Сэндберг пишет о борьбе человека за право на труд, на жизнь и на счастье. Право на труд — вот оно:

Двадцать человек смотрят на землекопов,
Роющих газовую магистраль...
Десять бормочут: «Ну и адова ж это работа!»
А десять: «Мне бы хоть эту работу».

(«Землекопы»)

А вот право на жизнь:

АННА ИМРОС

Скрестите ей руки на груди — вот так.
Выпрямите ноги еще немножко — вот так.
И вызовите карету отвезти тело домой.
Ее мать поплачет, отец, сестры и братья.
Но всем, кроме нее, удалось спастись, и все невредимы,
Из всех работниц она одна пострадала, когда вспыхнул пожар.
Виной тому воля господня и отсутствие пожарных лестниц.

И право на счастье:

Где вы, рисовальщики?..
Берите карандаш,
Набросайте эти лица...
        Лица,
Уставшие желать,
Позабывшие грезить.

(«В холстэдском трамвае»)

Если такова была Америка в дни мира, то что и говорить о днях войны. Старый ветеран испано-американской войны, Сэндберг ненавидел империалистическую бойню и тех, кто ее раздувает, он жалел тех, кто в нее был втянут обманом или силой. В дни войны, когда передвинутый на карте на один дюйм флажок означал потоки крови, десятки тысяч жизней («Флажки»), Сэндберг пишет:

        Я пою вам
мягко, словно отец, прощаясь с умершим ребенком,
сурово, как человек в кандалах,
лишенный насущной свободы.

        На земле
шестнадцать миллионов
выбраны за свои белые зубы,

острый взгляд, крепкие ноги,
молодую, горячую кровь.

И красный сок течет по зеленой траве,
красный сок пропитывает темную землю,
и шестнадцать миллионов убивают... убивают-
убивают...

(«Убийцы»)

Сэндберг не хочет верить, что человек рожден для убийства; для него солдаты — это простые люди с ружьем, рожденные для того, чтобы орудовать лопатой — сестрою пушки («Железо»). Но на его глазах юношам настойчиво втолковывают обратное: им твердят, что железо — это орудие войны, что пушка приходится лопате сестрой, что мирный труд — это только подготовка к войне.

Полуидиллическая тема родной земли перерастает в трагическую тему родной страны, раздираемой классовыми противоречиями, в цепь горьких раздумий о ее судьбах и достоинстве. Сэндберг с горечью прослеживает, как деградировала в Америке демократия. В стихотворении «Троесловья» Сэндберг пишет о триединой формуле тех ценностей, ради которых жили и умирали люди. С детства он слышал славные старые слова французской революции: «Свобода, Равенство, Братство», — но почтенные бородатые граждане «с орхидеей в петлице» гнусаво внушали его стране другие троесловия: «Небо, Семья и Мать», «Бог, Бессмертье и Долг». И вот результат этих пустых, лишенных содержания формул: те самые веселые молодые парни в матросках приносят во все порты, открытые для них принципом равных возможностей, свое троесловие, то, чем они живут и ради чего их посылают умирать: «Мне яичницу с салом! Что стоит? Не пойдешь ли со мною, красотка?» И это в годы, когда «из великой России донеслись три суровые слова», ради которых рабочие взялись за оружие и пошли умирать: «Хлеб, Земля и Мир». С горечью, со стыдом за свою страну проводит Сэндберг эту параллель. Он ненавидит тех, кто и в мирное время подводит его страну к «порогу гробницы». Он не хочет видеть родину добычей дельцов и банкиров, но он свидетель того, как ее «цивилизации — создание художников, изобретателей, утопистов и чернорабо-

чих — идут на свалку», их «выкидывают на помойку и вывозят в фургоне, словно картофельную шелуху и объедки». В его стране объявляют мечтателями и опасными смутьянами тех, кто помнит о свободе, равенстве и братстве, не говоря уже о тех, кто предъявляет права на хлеб, землю и мир. Сэндберг с трагической иронией, устами воображаемого врага, дает рецепт расправы с мечтателями, помышляющими о создании «цивилизации труда и гения», тогда как им надлежало молчать и покорно мириться с настоящим: «Заткните им глотку, затолкайте в тюрьму, прихлопните их!»

Однако подтекст стихотворения говорит об ином: как бы вы ни угнетали, куда бы вы ни упрятывали борцов за свободу, не они, а вы на пороге гробницы.

Сэндберг ненавидит и разоблачает «лжецов, которые лгут нациям», которые, едва кончилась одна война, уже принимаются в тиши своих кабинетов подготовлять новую бойню: «Погодите, скоро мы снова обделаем дельце!»

Вот что, я слышу, толкуют в народе:
...Когда лжецы скажут: «Пора», —
Бери власть в свои руки.
К черту их всех,
Лжецов, что лгут нациям,
Лжецов, что лгут народу.

Стихотворение «Лжецы», напечатанное в «Освободителе», имеет подзаголовок «Март, 1919», то есть дни Версальского мира.

Сэндберг вокруг себя ищет людей, способных подняться против лжецов, он воодушевляет их в стихотворении «Памяти достойного». Он поминает в нем достойного парня, шахтера Мак-Грегора, возглавившего вооруженный отпор бастующих горняков Ладло, после того как войска сожгли лагерь выселенных из рабочего поселка при руднике компании Рокфеллера.

Сэндберг верит, что, когда простодушный, незлопамятный народ научится помнить о тех, кто грабил и дурачил его, когда народ «осуществит уроки вчерашнего дня», тогда настанет его пора, потому что «все великое в мире создано его трудом» («Я — народ»).

Все эти вещи были написаны Сэндбергом в пору активного его сотрудничества в журналах Джона Рида «Массы» и «Освободитель», куда пришли и многие другие радикальные писатели Америки.

Старый профсоюзный работник, журналист, биограф Линкольна, исполнитель народных баллад и песен, поэт, чутко отзывавшийся на события, волнующие его страну, Сэндберг по самой своей сути не мог не стать социальным поэтом-трибуном, наследником традиции Уитмена, хотя бы при этом он и не находил ответа на свои же проклятые вопросы. Сэндберга роднит с Уитменом и общий дух патетического демократизма, широкий, вольный подход к теме, уитменовский стих и уитменовский язык. Это все те же «яростные, грубые, живучие слова», к которым призывал Уитмен. Вслед за Уитменом Сэндберг утверждает, что по-настоящему красиво то, что отвечает своему назначению: «Силосная башня и хлебный элеватор, стальная баржа с рудой или силуэты надшахтных копров лунной ночью — все они сами по себе могут быть так же совершенны, как Парфенон или готический собор». Вслед за Уитменом он полемизирует в стихотворении «Люди и лошади в дождь» с поэтами, которые воспевают «былых удалых храбрецов»:

Давайте сядем у шипящего радиатора в зимний полдень,
когда серый ветер стучит крупою по стеклам,
И давайте поговорим о возницах молочных фургонов
и разносчиках из бакалейной.

Давайте засунем ноги в теплые туфли и сварим горячий пунш
и поговорим о почтальонах и о рассыльных,
скользящих на обледенелых тротуарах.
Давайте напишем стихи о былых золотых временах
и охотниках за святым Граалем,
о «рыцарях», ездивших верхом в дождь,
в холодный дождь, ради своих возлюбленных.
Грузчик, взгромоздившись на платформу с углем, проезжает мимо,
льдинки намерзли на полях его шляпы,
ледяная пленка покрыла уголь,
за косой сеткой дождя дом напротив
расплывается в серую кляксу.
Давайте положим на радиатор ноги, обутые в теплые туфли,
и напишем стихи о Ланселоте-герое, и о Роланде-герое,
и о всех былых удалых храбрецах, ездивших верхом в дождь.

Но при всем этом у Сэндберга нет мощного гуманистического пафоса Уитмена и его непоколебимого оптимизма, то есть тех решающих элементов, которые придают поэтичность творчеству Уитмена. В изменившихся исторических условиях оптимистический гума-

низм Уитмена оказывался необоснованным и приводил лишь к иллюзиям, и самое сильное у Сэндберга — это как раз критика тех условий, которые делали для него невозможным дальнейшее продвижение по уитменовскому пути и определили восприимчивость к чуждым пессимистическим и декадентским влияниям.

После бурных лет первой мировой войны и вызванной ею предреволюционной обстановки прошла полоса краха вильсоновских иллюзий, началось жестокое наступление капитала. Сэндберг оказался неспособен идти в ногу со своими друзьями боевых лет. Отлично видя теневые стороны и противоречия своей страны, он теряется, он беспомощен перед силами, порождающими хаос. Сэндберг временами фаталистически мирится с неизбежностью войны, он примиренчески замечает, что и работодатель и рабочий равно получат свои шесть футов земли. Он со вздохом, но признает, что все предопределено голосом крови («Пустыня»), что все тленно перед лицом смерти. Все реже слышатся в его стихах слова возмущения и протеста, все больше в его сборниках «образов тумана», ноток уныния и безнадежности. Он не надеется на возможность радикальных перемен и отступает, ограничиваясь натуралистическим импрессионизмом, пассивной фиксацией отдельных, осколочных впечатлений. Общие противоречия Сэндберга распространяются и в сферу поэтического выражения. Сэндберг — знаток и ценитель песенного творчества, собиратель фольклора, исполнитель баллад, он стремится петь о народе и для народа, но не может петь вместе с народом. И он же отказывается в своем творчестве от простого лиро-эпического склада, от фабулы и драматического развития ради утонченной внутренней музыкальности, а то и утонченной грубости, ради намеренного прозаизма, образной притчи или изречения, ради статичной фиксации летучих настроений. Он сам суживает круг своих читателей. Устремления его демократичны, а форма изысканна. Поэт-демократ, он не стал поэтом народным и понимает это. Не в этом ли горький образ его стихотворения «Прибой»?

Народ поет то, что устоялось в его сознании, то, что принято им как свое, а новых песен Сэндберг дать ему не сумел, хотя сам с увлечением исполняет народные баллады.

В этом сказалось и то, что Сэндберг — наследник двух традиций, очень несхожих, но одинаково органичных для американской поэзии.

Сэндберг в своей камерной интимной лирике в известной мере продолжает традицию не Уитмена, а Эмили Дикинсон. И в юности, и в годы поэтического бума и временного сближения с имажистами Сэндберг писал много лирических миниатюр («Письма к умершим имажистам» и другие). Такие стихотворения Сэндберга, как «Гансу Христиану Андерсену — С любовью!», «Познать тишину до конца», «Загадочная биография», и многие осколки впечатлений или отклики на созвучные голоса других поэтов — все это своеобразное преломление образов прошлого. Можно найти такие миниатюры и в творчестве Уитмена, но для него это лишь мимолетные настроения, а для Сэндберга это его вторая, сумеречная душа, его образы тумана, его тени, его «Потери».

ПОТЕРИ

У меня любовь,
И ребенок,
И банджо,
И тени.
(Бог посетит —
В один день
Все возьмет,
И останутся мне
Только тени.)

В том числе и тени давно им же сломанных игрушек поэтического детства, которых у него много («На чердаке»). Однако, вопреки своему утверждению, случается, что он заглядывает на чердак и вытаскивает оттуда то сказку, которой он развлекает внучат, то лирическую находку:

ТУМАН

Туман подкрадывается
На бархатных лапках.
Он долго сидит,
Глядя упорно
На гавань и город.
А потом подымается.

С годами Сэндберг все реже публикует стихи; он собирает поэтические заготовки для эпической поэмы о родине, давая в них обобщенный облик Америки и

черты среднего американца вообще. Он хотел бы изобразить хорошего американца, но черты его он находит лишь в прошлом, в лице президента Линкольна, над многотомной биографией которого он работал более десяти лет [1]. Образом Линкольна он как бы хотел заслониться от Гардинга и Гувера, а позднее — Трумэна. Свидетельством того, что Сэндберг не изменился, что жив в нем его прежний боевой порыв, служит его постоянная творческая помощь прогрессивной поэтической американской молодежи и его страстные антифашистские высказывания в годы второй мировой войны. Он пишет о героях европейского Сопротивления фашизму, он приветствует титаническую борьбу советского народа под Сталинградом, уже после войны он откликается на атомную бомбу:

МИСТЕР АТТИЛА

(август 1945)

Вы стали мифом, профессор:

Ваш мягкий голос,
Ваши книги, теории,
Уклончивые заячьи повадки,
Академический головной убор
И средневековая тога.

Кто бы мог подумать, профессор:
Вы, такой забывчивый и рассеянный,
Вы, который, стукнувшись о дерево лбом,
Вежливо говорите: «Ах, а я думал, что вы дерево» —
И проходите дальше, рассеянный и забывчивый.

Это вы, мистер Аттила? Как вы себя чувствуете,
Снаряжая заряды всесокрушающей силы?
Неужели это вы — этот атомщик-практик?
Неужели вы отказались от ваших абстракций?
Ведь это вы, мистер Аттила, недавно сказали:
«Простите, но, кажется, нам удалось добиться
некоторых результатов
В понимании остаточных свойств радиации атома».

Радикал и демократ, Сэндберг оказался плохо защищенным в своем единоборстве с открывшимся ему

---

[1] Сокращенный русский перевод см.: Карл Сэндберг. Линкольн. М., изд-во «Молодая гвардия», 1961. Серия «Жизнь замечательных людей». — *Ред.*

хаосом капиталистического мира, который вторгся в его творчество со всеми своими противоречиями и окутал его своими туманами. И все-таки Сэндберг сделал для американской поэзии большое, нужное дело. Именно он сумел сказать о новых явлениях смелое, зовущее на борьбу слово. Он стал первым крупным продолжателем Уитмена. Он откликнулся на ту лирическую прозу, образцы которой встречаются уже в автобиографии Марка Твена. Творчество Сэндберга стало связующим звеном между «поэтическим возрождением» 10-х годов и оживлением социальной американской литературы в 30-х годах.

Трудно быть сыном великого отца, но Сэндберг не выронил из рук знамени Уитмена и передал его поэтическим внукам.

Вслед за Джоном Ридом и рядом с Сэндбергом вокруг журналов «Массы», «Освободитель», «Новые массы» выросло поколение социальных поэтов: М. Голд, Джиованитти, А. Магил, Калар, Л. Хьюз и другие. Социально значимые черты лучших ранних книг Джона Дос Пассоса, несомненно, отражают влияние Джона Рида и Сэндберга. В известном смысле связано с Сэндбергом и творчество Арчибальда Мак-Лиша. После своего эстетского дебюта он, по примеру Сэндберга, сделал свой выбор в «Слове к тем, кто говорит: товарищ». Позднее в поэме «Страна свободных» он ставит те же сэндберговские недоуменные вопросы, на которые также не находит ответа, но в черные дни разгула реакции пишет негодующие стихи в память одной из жертв маккартизма («Черные дни»). Неоуитменианство Сэндберга уже в 30-х годах было подхвачено Стивеном Винсентом Бенэ, а потом и молодым поэтом Полем Энглом, который, начав с оптимистической ноты, не избежал в дальнейшем все тех же противоречий и разочарований.

Правда, Сэндберг для всех этих поэтов был лишь поэтическим дедушкой. Новая американская прогрессивная поэзия складывалась в новых условиях периода просперити, кризиса и второй мировой войны. Но сам Сэндберг остался патриархом и признанным старейшиной всего прогрессивного крыла американских поэтов.

1959





Джеффри Чосер — «отец английской поэзии» — жил в XIV веке, когда родина его была очень далека от Возрождения, которое в Англии заставило себя ждать еще чуть ли не два столетия. Вплоть до Спенсера и Марло в английской поэзии не было ничего не только равного, но просто соизмеримого с «Кентерберийскими рассказами» Чосера. Отражая свой век, книга эта по ряду признаков все же не укладывается в рамки своего времени. Можно сказать, что Чосер, живя в средние века, предвосхитил реализм английского Возрождения, а свои «Кентерберийские рассказы» писал для всех веков.

До XIV века Англия сильно отставала от других европейских стран, особенно от Италии. Расположенная на отлете, вдали от главных средиземноморских путей, это была в ту пору бедная страна охотников, пастухов и землепашцев, страна, еще не скопившая будущих материальных богатств и культурных традиций, страна без развитых промыслов и цеховых ремесел, без крупных городских центров. Лондон времен Чосера насчитывал не более сорока тысяч жителей, а второй по размерам город — Йорк — менее двадцати, между тем как в Париже того времени, по очень осторожным подсчетам, жило свыше восьмидесяти тысяч.

XIV век стал для Англии периодом бурного и трудного роста, который болезненно отзывался на людях того времени. Им, а в их числе и Чосеру, довелось стать современниками и свидетелями больших социальных потрясений, из которых особенно грозными были Столетняя война (1337—1453), «черная смерть» — чума (1348-го и следующих годов) и крестьянское восстание 1381 года.

Англия, как и вся Европа, была уже на пороге великого перелома, который расчистил почву для нового и сделал возможными большие социальные сдвиги, ускорившие распад феодального строя и приблизившие начало английского Возрождения. XIV век стал временем сплочения английской нации, оформления единого общеанглийского языка и зарождения самобытной английской литературы.

Процесс сплочения нации, вовлекая в начавшийся сдвиг разнородные, противоречивые и даже взаимно враждебные силы, подчинял их упорному движению вперед. Такую противоречивую роль сыграла, в частности, и Столетняя война. Парламент недаром стремился строго ограничить свое участие в этом «королевском деле». Война изнуряла страну. Но она же закаляла и сплачивала народ. Третий век существовало в Англии королевство норманнов, но единство его, даже территориальное, было неполным в этой многоплеменной и многоязыкой стране, где еще далеко не ассимилированные завоеватели-норманны властвовали над глухо враждебной англосаксонской деревней. Нормандские бароны и англосаксонская знать скоро породнились, но в нижних слоях долгое время продолжалось враждебное сосуществование неслившихся пластов. Еще в XIII веке разбойные завоеватели-бароны сидели на страже своей добычи, запершись в неприступных замках от закабаленных англосаксонских данников. Города были крепче связаны с Фландрией и Италией, чем с полунищей деревней.

Эдуард III впервые сумел поставить перед Англией общенародные цели внешней политики. Он искусно сочетал свои династические притязания на французский престол с насущными потребностями купеческой и ремесленной Англии в прочных торговых связях с фландрскими городами. Война английского короля с

королем Франции переросла в Столетнюю войну двух стран и на целый век определила историю воюющих народов.

Король возглавил все это крупное заморское предприятие, его сын — «Черный принц», бароны и рыцари руководили экспедиционными армиями и отрядами; свободные землепашцы — йомены — и согнанные со своих мест батраки, разного рода наемники и любители приключений пополняли ряды победоносных английских лучников; моряки перевозили армию на континент и добычу с континента; городские ремесленники и деревенские родичи ветеранов, осваивая эту добычу, приобщались к континентальному уровню культурных потребностей; наконец, купец — арматор и заимодавец, как инициатор всего предприятия, прежде всех пожинал плоды побед, спеша использовать выгоды новых международных связей.

Война неузнаваемо изменила и деревню. Именно она, эта полудикая, темная вотчина нормандских баронов, помогла Англии одержать победу. Исход сражений при Креси, Пуатье и Азенкуре решило не копье рыцаря — равное оружие давало равные турнирные шансы, — а тактически новое оружие: большой лук. Оценив его мощь, английские короли сумели против французской, чисто феодальной армии, сила которой исчислялась количеством рыцарских копий, выставить народное ополчение свободных землепашцев — лучников. Народ был вовлечен в армию, обучен военному делу. Простолюдин-йомен стал равноправным участником войны, испытал горделивое чувство победы не просто над чужаком французом, но над рыцарем. В турнирной войне рыцарь мог пасть лишь от руки такого же рыцаря, и, только если он не сулил богатого выкупа, его, поверженного рыцарским копьем, мог прикончить нож раба — виллана. Теперь охотники-йомены сами стали стрелять свою рыцарскую дичь.

В народе росло чувство собственного достоинства и уверенность в своей силе. Народ креп, разгибал спину, расправлял плечи, поднимал голову.

Между тем феодальные угнетения и бесчинства, возросшие военные налоги, наступление помещиков и короны на кое-какие уже отвоеванные батраками и

ремесленниками льготы (законы против батраков и подмастерьев 1349 года и т. п.), проникновение в Англию конкурентов, особенно фландрских ткачей, пользовавшихся особым покровительством и привилегиями, — все это усиливало недовольство и деревни, и низших слоев города. Народ все охотнее прислушивался к голосу своих лучших людей и «бедных проповедников», к их призывам не смиряться перед феодалами, как светскими, так и церковными. Достаточно было искры (а такой искрой стала новая подушная подать 1380 года), чтобы в южных графствах Англии вспыхнуло Великое крестьянское восстание 1381 года, известное также как восстание Уота Тайлера, по имени одного из трех предводителей движения (двумя сподвижниками Тайлера были Джек Стро и «мятежный поп» Джон Болл).

Восстание было предательски подавлено. В страшные дни разгрома у наиболее смелых и смышленых людей из народа головы полетели с плеч; однако добить восставших и вновь согнуть спину народа феодалам уже не удалось.

Грозная опасность образумила правящие классы Англии, которые вскоре пошли на большие уступки, только бы добиться невмешательства города и деревни в развернувшиеся феодальные усобицы, когда недавно объединившаяся нация вновь раскололась на два враждующих лагеря. Феодальная Англия предалась братоубийственному самоуничтожению в войне Алой и Белой розы, а тем временем город и деревня, замкнувшись и ограничив свои культурные потребности, занялись накоплением средств и сил. Пока феодалы резали друг другу горло и сжигали замки, деревня обзаводилась стадами, а города отстраивались и богатели.

Современник и свидетель социальных бедствий XIV века, Чосер чаще и охотнее отмечает не картины нищеты и разорения (хотя и они находят место в его произведениях), а великую мощь и живучесть народа. Кажется, что ему уже видны были тенденции и силы, в полной мере раскрывшиеся только в XV веке.

В эту эпоху даже социальные бедствия только сильнее перемешивали и перемалывали разнородные элементы населения Англии, цементируя их в единую нацию, и этот процесс роста вовлек и подчинил себе

даже консервативные силы. В данной связи наибольший интерес представляет та среда, с которой, вероятно, теснее всего общался Чосер.

Как паж, он еще мальчиком был допущен к рыцарскому двору, окружавшему короля. Тут он увидел много тяжелого и отвратительного. Английский королевский двор в XIV веке был гнездом самовластия и произвола, пристанищем порока и подкупа. Олицетворением последнего был не только образ «Госпожи Взятки» у Ленгленда, но и сама Алиса Перрерс, любовница дряхлеющего Эдуарда III. Двор был центром интриг и авантюр. Он был расточителен и дорого обходился народу.

Но королевская власть, иноязычная и чужеплеменная, все же была для народа некоторой защитой от феодалов. Не говоря уже о ничтожном Ричарде II или беспринципном честолюбце Ричарде III, не приходится идеализировать даже Эдуарда III, особенно в годы старческой его прострации. Однако именно молодой Эдуард, как позднее Генрих V, первым из английских правителей сплотил свой народ для разрешения больших государственных задач и сделал его участником больших исторических событий. Именно короли, опираясь на поддержку крепнущего города и освобожденной деревни, пытались этим рычагом своротить с дороги государства преградившую путь глыбу феодализма. Они первые дали английскому народу вкусить от сладости побед и сознания собственной мощи.

Социальные сдвиги и потрясения не могли не сказаться и в области культуры. Двор становился меценатом и потребителем своих, английских изделий. Вслед за итальянской парчой он требовал добротного английского сукна, он получал от монастырей не только индульгенции и молитвенники, но и псалтыри, изукрашенные вязью и миниатюрами, и переписанные монастырскими клерками рукописи поэтов античности.

Двор в лице лучших своих людей, чаще всего остававшихся на положении безымянных певцов и безликих наемников, был и проводником более утонченной французской культуры. Если двор выполнял среди прочих и такую функцию, то в этом была доля участия и «придворного поэта» Чосера.

...Как всякий образованный человек того времени, Чосер не мог не испытать влияния церкви. Католическая церковь, а особенно папство, и во времена Чосера была, по словам Энгельса, по-прежнему «крупным интернациональным центром феодальной системы» [1] и оплотом всего средневекового уклада.

Феодальная церковь требовала слепого подчинения авторитету и преклонения перед установившейся иерархией. «Всякий да стоит на своем месте и остается на нем всю свою жизнь», — учил Фома Аквинский, виднейший богослов средневековья. Это подкреплялось авторитетом церкви, папы, наконец, бога. В ходу были ссылки на авторитеты действительные и мнимые. Иерархия была строго установлена, это была папская система, построенная по типу феодальной, такая же надгосударственная и вненациональная.

Даже самые образованные из церковных магнатов свирепо защищали незыблемость этой системы. Таков был просвещенный гонитель просвещения Томас Арундел, представитель старой родовитой семьи, архиепископ и глава английской церкви. Первый английский ученый-гуманист, он тою же рукой, которой переписывался с последователями Петрарки, составил акт 1401 года о том, что еретики подлежат сожжению на костре. А в конце XIV века в Англии появились не просто еретики, но и социальные реформаторы в религиозном обличье, носившие у врагов презрительную кличку лоллардов («бормотунов»). Это были последователи известного английского богослова-вольнодумца Джона Уиклифа, переводчика Библии и учителя «бедных священников», из среды которых вышел и «мятежный поп» Джон Болл, идеолог крестьянского восстания 1381 года.

Все они, оставаясь в границах религии, ожесточенно нападали на папство и католическую иерархию. Они стремились лишить церковь феодальных владений и освободить ее от функций сборщика папских поборов. Лолларды обвиняли монастыри и церкви в том, что, проводя и ограждая папское влияние, они были оплотом схоластики и мракобесия, что они жертвовали на-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 22, стр. 306.

циональными интересами для вящей славы и выгоды папской.

Критическая религиозная мысль еретиков становилась очень страшным оружием в руках плебейского духовенства и его мятежной паствы. Лучшие люди английского духовенства, Уиклиф и Джон Болл, «бедные священники» и следовавшие их примеру клерки стремились разбудить живую мысль народа и вооружить его в борьбе за раскрепощение личности. И хотя в Англии XIV века возобладали ортодоксальные круги церкви, хотя Уиклиф вскоре умер, Джон Болл был казнен, а лоллардов отправляли на костер, — дело «бедных проповедников» было сделано. Чосер застал лишь посев, но богатые всходы учения Уиклифа взошли и в Чехии Яна Гуса, и в Германии Мюнцера, и в Швейцарии Кальвина, и в Англии пуритан-левеллеров XVII века.

Как сын виноторговца и служащий лондонской таможни, Чосер общался и с новой для того времени средой зажиточных горожан, как лондонских, так и заморских. На континенте, особенно в Германии, это тоже была очень косная, устойчивая среда, в которой средневековая статичность сказывалась и в цеховой иерархии, и в цеховой замкнутости и ограниченности. Однако в молодой Англии цеховая система еще не окостенела, а бурное время беспрестанно освежало ее. При Чосере среднее сословие было еще создателем реальных ценностей. Это были мастера: каменщики, суконщики, мебельщики и другие безымянные «маленькие люди», закрепившие свое «большое дело» созданием соборов, колледжей и их внутреннего убранства. Очень быстро развивающаяся торговля и быстро растущий лондонский порт требовали все больше английской шерсти и кожи, все лучшего качества английского сукна и ткани. Обогащалось купечество, а из рядов искусных шерстобитов, ткачей и сукновалов выходили все новые удачники.

Из этой пестрой торговой среды уже выделялась при Чосере купеческая аристократия — патрициат.

Тогда как еще в XIII веке популярен был рассказ о том, как король на турнире при многотысячной толпе

дергает своего банкира-еврея за бороду и выхватывает у него из-за пояса кошель с золотом, теперь, в конце XIV века, в ходу был рассказ совсем другого рода — о лондонском купце, который, пригласив к себе в гости короля, припас ему напоследок поистине королевское угощение: он сжег на жаровне все скопившиеся в его руках королевские векселя.

В культурный обиход лондонского горожанина уже проникли, прижились и бытовали в нем многие произведения ранней буржуазной литературы континента: «Роман о Розе», переведенный Чосером; «Роман Л*и*са», посрамляющий разбойных баронов Изенгримов и отраженный в рассказе Чосерова капеллана; и, наконец, «фламандской кухни пестрый сор», заметенный в Англию сатирической метлой французских и фландрских фабльо.

Показанное на страницах Чосера новое среднее сословие, в лице лучших своих представителей — искусных мастеров и предприимчивых затевал, не только переносило в Англию материальную культуру континента, но, в отличие от космополитического двора и церкви, укореняло ее в своей английской земле и прививало чужие черенки к своему английскому *дичку*, — и в этом есть доля участия Чосера.

Именно в этой среде, освобождаясь от чужих влияний и вкусов, Чосер нашел себя и обрел путь к английской жизни своего времени. А это было особенно важно для писателя, неотделимого от своей страны.

Намеренное и безоговорочное пользование родным языком способствовало обращению Чосера к начаткам родной литературы, и особенно к тому, что было в ней самостоятельного и самобытного. Правда, именно эта сторона в ней была весьма элементарна и зачаточна. Отражение в ней английской жизни было в лучшем случае наивно эмпирично. Большинство таких произведений было если и не безлико, то чаще всего безымянно. Но зато они сохраняли первые проблески свежего, непосредственного восприятия окружающего и свою, народную точку зрения на жизнь.

Таковы были в особенности памятники народного творчества: народные представления — мистерии, пес-

ни, поговорки и присловья. Перебранка Ноя с супругой, самый мотив потопа и своеобразного ковчега-бадьи перешел в рассказ мельника, как и многие другие детали, прямо с церковных подмостков, где Чосеров Абсалон разыгрывал роль Ирода или подвизался в мистерии «Ной и потоп». Отвратительный облик Чосерова пристава церковного суда — это маска, которой народ наделил в своих представлениях ненавистного вымогателя. Внешний облик лесника-йомена возникает у Чосера до того, как образ Робин Гуда был закреплен в письменной традиции, живя еще только в песнях, сценах и представлениях о «Зеленом лесе». Такова бытовая сценка «Спор инструментов», построенная по типу духовных нравоучений и «споров души с телом». Здесь же инструменты пьянчуги плотника обсуждают характер и поведение хозяина, и в их спор вмешивается наконец и его ругательница жена. Таково «Видение о Петре Пахаре» современника Чосера, Вильяма Ленгленда, — эта детальная бытовая картина неимущей Англии и жизни ее больших дорог и харчевен, картина бедственного положения крестьянства и его туманных чаяний небесного избавителя. Все это настолько детально было показано у Ленгленда, что в этой области даже Чосеру нечего было добавить в частностях.

Однако Ленгленд в основе своей аллегоричен. Вместо живых людей у него действуют люди-схемы, воплощение добродетелей и пороков. Для художественных обобщений у Чосера оставалось широкое поле, и он наполнил его своей толпой паломников, такой же пестрой и шумной, как и у Ленгленда, но гораздо более живой, осязательной и полнокровной.

Чем бы ни был обязан Чосер своим предшественникам в деле создания самобытной английской литературы, все ими достигнутое было уже вчерашним днем. Чосер был свидетелем того, как все вокруг него пришло в движение. Все сдвинулось со своего места, но сдвинулось еле заметно. Так, особенно в культурной сфере, возник своеобразный хаос установившихся норм средневековья. Однако еще очень далеко было до ясности целей, широты охвата и мощного синтеза Высокого Возрождения.

Во времена Чосера ничего еще не было готово, но уже все было подготовлено к его приходу. А сам он, и

в этом его чисто английская особенность, ничего не регламентировал. Зато он все оживил и воплотил в художественных образах.

Так определяются некоторые существенные факторы, воздействовавшие на первого национального писателя Англии.

О жизни Джеффри Чосера нам известно очень мало. Чосер родился около 1340 года в семье состоятельного лондонского виноторговца. Отец писателя Джон Чосер определил сына ко двору на скромную должность пажа. Пажем, а потом оруженосцем Джеффри дважды участвовал в походах на Францию, и в первом его походе 1359 года ему не посчастливилось, он попал в плен к французам, но был выкуплен королем.

По возвращении ко двору на него возложена была обязанность развлекать своими рассказами супругу Эдуарда III. Королеве, а позднее и первой жене Ричарда II — Анне Богемской — Чосер сначала читал или пересказывал чужие произведения, переводил «Роман о Розе», а потом стал сочинять и собственные «стихи на случай». Около 1369 года он написал поэму «На смерть герцогини Бланш», супруги его патрона и покровителя Джона Гонта, герцога Ланкастерского, затем поэму «Птичий парламент» (около 1382 года) — о сватовстве Ричарда II к Анне Богемской. Все это не выходило за рамки обычной куртуазной поэзии; но уже следующие произведения Чосера обнаружили незаурядную для самоучки начитанность и большой поэтический талант.

Библиотека Чосера насчитывала шестьдесят книг, немалая цифра для XIV века, когда иной раз цена одной книги равнялась стоимости постройки целой библиотеки. Среди его любимцев были французские поэты его времени, ранние поэмы Боккаччо, Вергилий, Стаций, Лукан и особенно Овидий, Данте и философ Боэций. Как «сведущий и надежный» человек, он в звании эсквайра неоднократно выполнял в 70-х годах ответственные и секретные дипломатические поручения короля во Франции и в Италии.

Особенно значительный след оставило двукратное посещение Чосером Италии: в 1373 и 1378 годах. Эти путешествия расширили его кругозор. Кроме непосред-

ственного влияния, которое, несомненно, оказала на Чосера страна Данте, Петрарки и Боккаччо, он из первых рук познакомился там с лучшими произведениями этих авторов. Отголоски знакомства с «Божественной комедией» Данте многократно встречаются у Чосера, начиная с «Птичьего парламента» и поэмы «Храм Славы» (1384), вплоть до ряда мест «Кентерберийских рассказов». «Достославные женщины» Боккаччо послужили прообразом для его «Легенды о Добрых Женах» (середина 80-х годов). «Тезеида» Боккаччо была сжата Чосером в рассказ рыцаря о Паламоне и Арсите, а перевод Петраркой на латинский язык «Гризельды» Боккаччо, переложенный в «Чосеровы строфы», стал у Чосера рассказом оксфордского студента.

У всех своих учителей Чосер отыскивал и брал то, что он мог считать уже своим. В этом отношении особенно показательна поэма «Троил и Хризеида» (конец 70-х — начало 80-х годов). И по содержанию и по форме это настолько самостоятельная и тонкая разработка «Филострато» Боккаччо, что она намного превосходит свой образец. «Троил и Хризеида» — единственное законченное из крупных произведений Чосера — по праву может быть названо психологическим романом в стихах.

Во времена Чосера поэт жил подачками меценатов и всецело зависел от своих покровителей. Король выкупил Чосера из плена, заплатив шестнадцать ливров, но «каждая вещь имеет свою цену» — и за две одновременно выкупленные королевские лошади было заплачено пятьдесят и семьдесят ливров. Его посылали с ответственными поручениями, но, даже преуспев в них, он оставался в тени. В 1374 году как великую королевскую милость Чосер получил за свою службу место таможенного надсмотрщика лондонского порта по шерсти, коже и мехам. Это была далеко не синекура: должность была пожалована Чосеру со строгим наказом «писать все счета и отчеты собственной рукой и неотлучно находиться на месте», и только в 1382 году Чосер получил право передоверить свои обязанности заместителю, а до этого он весь день проводил в лондонском порту, записывая кули шерсти, кипы кожи и мехов, осматривая товары, взимая пошлины и штрафы и встречаясь со всяким народом. Вечером он шел в отве-

денное ему помещение в башне над городскими воротами Олдгэйт и, разогнув спину от работы за счетной книгой, до рассвета трудил глаза над другими, любимыми книгами. В поэме «Храм Славы» орел Юпитера так упрекает Чосера за то, что он тяжел на подъем и не интересуется ничем, кроме книг:

Лишь только, подведя итог,
Ты свой дневной закончишь труд,
Не развлечения зовут
Тебя тогда и не покой,—
Нет, возвратясь к себе домой,
Глух ко всему, садишься ты
Читать до полуслепоты
Другую книгу при свечах;
И одинокий, как монах,
Живешь, смиряя пыл страстей,
Забав чуждаясь и людей,
Хотя всегда ты солнцу рад
И воздержаньем не богат.

Судьба не баловала Чосера. Сегодня в милости, завтра в опале, временами в достатке, а случалось, и в нищете. Из ранга королевского посла он попадал в таможенные смотрители, а далее из обеспеченного чиновника становился банкротом, которого спасало от долговой тюрьмы только заступничество и новые милости короля.

Взлеты и падения Чосера были тем круче и неожиданнее, что самым своим положением Чосер вовлечен был в придворные интриги. Уже при Эдуарде III, после смерти наследника — «Черного принца», взял силу второй сын короля — Джон Гонт, герцог Ланкастерский. Однако после смерти Эдуарда III ему пришлось вести непрерывную борьбу со своим братом герцогом Глостерским за влияние на малолетнего короля Ричарда II. С Джоном Гонтом Чосер был связан уже много лет и своим литературным дебютом, и через Уиклифа, и совместным участием во французских походах, и тем, что жена Чосера была фрейлиной второй герцогини Ланкастерской, и тем, что свояченица Чосера стала третьей женой Гонта. Вскоре он поплатился за это. После победы сторонников Глостера он был смещен со всех должностей и лишен всяких средств к существованию. Только в 1389 году, когда возмужавший Ричард II наконец взял власть в свои руки, Чосер получил некото-

рое возмещение и был пожалован королем должностью смотрителя королевских поместий и хранителя кладовых и сараев с негодной «королевской рухлядью». Затем, в 1391 году, после очередного смещения, Чосер не мог заплатить своих долгов и был признан несостоятельным. Его устраивали лесничим, сделали надсмотрщиком «стен, валов, канав, сточных труб, прудов, дорог и мостов» вдоль Темзы, — словом, последние годы жизни он жил случайными подачками и поручениями.

Чосер любил и ценил хорошую книгу. В свои затворнические годы, проведенные в башне Олдгэйт, он много читал, а позднее, в одинокой старости, книга заменяла ему и семью и немногочисленных друзей. На многие годы его спутником стал трактат Боэция «Об утешении философией», который он не только читал, но и перевел. Однако книги не могли заслонить от Чосера жизнь. Бывали дни, когда он изменял книгам.

Хотя в науке я и очень слаб,
Но силы нет, которая могла б
Меня от книги новой оторвать —
Я более всего люблю читать.
Но май придет, деревья зацветут,
Услышу я, как соловьи поют, —
Прощайте, книги! Есть любовь сильней,
Попробую вам рассказать о ней.

(«Легенда о Добрых Женах»)

Чосер давно собирался рассказать об этом. Заканчивая свою «маленькую трагедию» (в восемь тысяч строк) о Троиле и Хризеиде, Чосер писал:

Я с маленькой трагедией моей
Без сожаленья расстаюсь, ничуть
Не обольщаясь тем, что вижу в ней.
Ступай, книжонка, отправляйся в путь!
А встретится тебе когда-нибудь
Поэт, что Дантом некогда венчан,
Гомер, Овидий, Стаций иль Лукан, —

Соперничать не смей ты, будь скромна,
Лобзай смиренно прах у этих ног,
Будь памяти учителей верна,
Тверди тобой заученный урок.

Во мне ж надежда теплится одна,
Что, может б ы т ь , — пусть сгорбленный и хилый —
В комедии я попытаю силы.

По существу, такой «комедией», таким светлым повествованием о любви к земному, к жизни и явились «Кентерберийские рассказы», основной тон которых на редкость бодр и оптимистичен и которым не чуждо ничто земное. Лучшей их характеристикой может служить одна строфа из поэмы Чосера «Птичий парламент». Это надпись на воротах, но не у входа в узилище, у порога которого надо оставить всякую надежду. Это не Дантова надпись над вратами ада. Чосеровы ворота ведут в цветущий с а д , —это врата жизни, а надпись гласит следующее:

Через меня проникнешь в дивный сад,
Дарящий ранам сердца исцеленье;
Через меня придешь к ключу услад,
Где юный май цветет, не зная тленья,
И где полны веселья приключенья.
Читатель мой, заботы все забудь
И радостно вступи на этот путь.

(Перевод О. Румера)

Основное ядро «Кентерберийских рассказов» было создано Чосером в конце 80-х годов, быстро, в течение нескольких лет. А потом, к середине 90-х годов, работа над книгой оборвалась, и все творчество Чосера стало замирать. Все реже и скупее добавлял он отдельные мазки к своему огромному полотну. В позднем рассказе слуги каноника, в проповеди священника чувствуются следы творческой усталости.

Трудным и одиноким было последнее десятилетие жизни Чосера, которое пришлось на последнее десятилетие его века. Поэмы Чосера «Великое шатание» и «Былой век» показывают, насколько трезво и безотрадно оценивал он общее положение. Он, видимо, отдалился от двора и чуждается своих былых друзей и покровителей. Однако, мягкий и не склонный к крайностям, он не пошел до конца и за другими своими друзьями — реформаторами, последователями Уиклифа. Это им, соратникам Джона Болла, рубили голову наравне с мятежниками 1381 года. Это их, как еретиков, отправлял теперь на костер просвещенный епископ — Томас

Арундел. 1381 год видел подавление экономических требований восставших и головы Уота Тайлера и Джона Болла на кольях. 1401 год увидит подавление свободы мысли и совести и еретиков-лоллардов на костре. Чосер был теперь по-разному, но одинаково далек от тех, кто рубил головы, и от тех, чьи головы летели с плеч. Самоограничение стало трагедией его старческих лет. Творческое одиночество стало их горестным уделом. Вокруг Чосера не было той литературной и общекультурной среды, которая окружала Боккаччо и Петрарку, которую нашли во Франции времен Маргариты Наваррской и Клеман Маро и Рабле, — среды, которая выделила из своих рядов Шекспира, «первого среди равных», — гениального елизаветинца в плеяде талантливых елизаветинцев. Неутешительно было то состояние, в котором Чосер оставлял английскую литературу.

Трудно было Чосеру и в житейском отношении. Повидимому, в эти годы он жил один, материальное положение его было незавидное, иначе не сложилась бы тогда под его пером «Жалоба пустому кошелю».

Незадолго до его смерти, в 1399 году, фортуна последний раз улыбнулась ему. Престол был захвачен сыном его былого покровителя Ланкастера — Генри Болинброком. Генрих IV вспомнил о Чосере и позаботился о нем. Но жизнь была уже кончена. В октябре 1400 года Чосер умер и был похоронен в Вестминстерском аббатстве.

Как раз в наиболее трудные для него годы Чосер создает самую яркую, самую жизнерадостную свою книгу. Правда, почти все, что и до этого написал Чосер, также согрето юмором, но в «Кентерберийских рассказах» смех — это основная всепобеждающая сила. Здесь Чосер все охотнее обращается к народному здравому смыслу, народной басне, народной насмешке над толстопузыми. При этом Чосер не отказался от того, чему научили его великие учителя, и все вместе сделало «Кентерберийские рассказы» основным его вкладом в мировую литературу. Замысел книги очень прост. Собрав со всех концов страны на богомолье тех, кто составлял «его» Англию, и бегло обрисовав в Прологе их общий облик, Чосер в дальнейшем предоставляет каж-

дому из них действовать и рассказывать по-своему. Сам он как автор неторопливо повествует о том, как они уговорились ехать в Кентербери к мощам Фомы Бекета и сообща коротать дорожную скуку, рассказывая друг другу всякие занимательные истории; как они осуществляли свой замысел; как в дороге они ближе узнавали друг друга, подчас ссорились, подчас трунили; как они спорили о достоинствах и недостатках рассказов, обнаруживая при этом всю свою подноготную.

Трудно определить жанр этой книги. Если рассматривать в отдельности рассказы, из которых она складывается, то она может показаться энциклопедией литературных жанров средневековья. Однако суть и основа книги — это ее реализм. Она включает портреты людей, их оценку, их взгляды на искусство, их поведение — словом, живую картину жизни. В отличие от других сборников новелл, даже от «Декамерона», «Кентерберийские рассказы» скреплены далеко не механически. Замысел Чосера не был им завершен, но и по тому, что он успел сделать, видно, что у книги есть движение темы и внутренняя борьба, в результате которой намечаются и проясняются новые цели, может быть не до конца ясные и самому Чосеру. Однако всякому ясно, что все в этой книге — о человеке и для человека; в основном о человеке своего времени, но для создания нового человека. Поэтому она и пережила свой век.

Книга состоит из «Общего пролога», свыше двух десятков рассказов и такого же числа связующих интермедий. Пролог занимает немногим больше восьмисот строк, но в нем, как в увертюре, намечены все основные мотивы книги, и все ее семнадцать с лишком тысяч стихов служат для раскрытия и развития характерных образов, намеченных в прологе.

Связующая часть, так называемая обрамляющая новелла, показывает паломников в движении и в действии. В их препирательствах о том, кому, когда и что рассказывать, в их трагикомических столкновениях и ссорах уже намечено внутреннее развитие, к сожалению не получившее разрешения в неоконченной книге Чосера. Именно тут, в связующей части, сосредоточен драматический элемент. Так, например, фигура трактирщика Гарри Бэйли, главного судьи этого состязания рассказчиков, — это как бы сценическая роль. Она вся

складывается из реплик, рассеянных по всей книге. Вступления к отдельным рассказам часто разрастаются в монологи, в которых дана автохарактеристика рассказчика. Таковы прологи продавца индульгенций, Батской ткачихи, слуги каноника и отчасти мельника, мажордома и купца.

Когда я отпущенья продаю,
Как можно громче в церкви говорю,
Я проповедь вызваниваю гордо,
Ее на память всю я знаю твердо,
И неизменен текст мой всякий раз:
Radix malorum est cupiditas [1].
Сказав сперва, откуда я взялся,
Патенты все выкладываю я,
Сначала от владетелей мирских —
Защитою печать мне служит их,
Чтобы не смел никто мне помешать
Святые отпущенья продавать.
Затем раскладываю булл немало,
Что дали папы мне, да кардиналы,
Да патриархи всех земных концов;
Прибавлю несколько латинских слов
И проповедь я ими подслащу,
К усердью слушателей обращу.
Затем их взор прельщаю я ларцами,
Набитыми костьми да лоскутами —
Что всем мощами кажутся на вид.
А в особливом ларчике лежит
От Авраамовой овцы плечо.
«Внемлите, — восклицаю горячо, —
Коль эту кость опустите в родник,
То, захворай у вас овца иль бык,
Укушены собакой иль змеей,
Язык омойте ключевой водой —
И здравы будут. — Дале молвлю я:
От оспы, парша, гною, лишая
Излечится водою этой скот.
Внимай словам моим, честной народ...»

(*Пролог продавца индульгенций*)

Рассказы книги очень разнородны, и для удобства обозрения их можно группировать в разных разрезах. Очень большая по объему группа — это «старинных былей, благородных сказок, святых преданий драгоценный клад». Это заимствованные Чосером или подражательные рассказы юриста, монаха, врача, студента,

[1] Алчность — корень всех зол (*лат.*).

сквайра, игуменьи, второй монахини. Пародийны и заострены, как оружие борьбы против прошлого, рассказ Чосера о сэре Топасе, рассказы рыцаря, капеллана, ткачихи. Сатирично даны многие фигуры «Общего пролога», в особенности служители феодальной церкви и мельник; сатиричны прологи продавца индульгенций и пристава, рассказы слуги каноника, кармелита и пристава. Характер нравоучения носит притча о трех повесах в рассказе продавца индульгенций, рассказ эконома. Часто эти назидания тоже приобретают пародийный и сатирический тон в поучениях пристава, кармелита, в «трагедиях» монаха или в рассказе о Мелибее.

Четыре рассказа так называемой «брачной группы» — это как бы диспут, в котором обсуждаются и пересматриваются старые взгляды на неравный брак. Открывает этот диспут Батская ткачиха, проповедуя в своем прологе полное подчинение мужа жене и иллюстрируя это своим рассказом. Рассказы студента о Гризельде и купца об Януарии и прекрасной Мае подходят к вопросу с другой стороны, а в рассказе франклина тот же вопрос разрешается по-новому, на основе взаимного уважения и доверия супругов. Диспут этот назревал и раньше уже — в рассказе мельника о молодой жене старого мужа, в рассказе шкипера про обманутое доверие, в сетованиях Гарри Бэйли. И он не затихает до самого конца книги, вспыхивая в рассказе эконома как тема раскаяния в поспешной каре за неверность.

Всего самобытнее, свободнее по трактовке, ярче и ближе всего к народной жизни основная группа самостоятельных рассказов Чосера. Хотя кое в чем рассказы мельника, мажордома, шкипера, кармелита, пристава обязаны ходячим сюжетам фабльо, но основная ценность их в том, что это мастерски развитые Чосером реалистические новеллы.

Фабульному мастерству Чосер учился у французских труверов. Но фабльо, эти смешные, жестокие и подчас циничные анекдоты, под его пером становятся неузнаваемыми. Фабльо Чосера уже не анекдот, а новелла характеров. Чосер гуманизирует жестокий французский анекдот и населяет фабльо живыми людьми, в которых, при всей их грубости, он рад отметить все человечное.

Демократический гуманизм Чосера — это не гелертерский кабинетный гуманизм аристократа науки, а простая и сердечная любовь к человеку и к лучшим проявлениям человеческой души, которые способны облагородить самые неприглядные явления жизни. Много высоких и верных мыслей об «естественном человеке», о благородстве не унаследованном, а взятом с бою, о новом чувстве человеческого достоинства Чосер приводит и в рассказе Батской ткачихи, и в рассказе франклина, и в проповеди священника, и в особой балладе «Благородство», но эти мысли неоднократно возникали и до и после Чосера. В искусстве, пока подобные декларации не нашли художественного воплощения, «слово без дела мертво есть». Но живое, творческое дело Чосера создало то, чем и поныне жива английская литература, то, в чем особенно ярко сказалась ее самобытность.

Знание Чосером жизни — это не равнодушные наблюдения исследователя. Любовь его к человеку не сентиментальна и не слезлива. Его смех не бездушная издевка. А из сочетания такого знания жизни, такой любви к человеку и такого смеха возникает у Чосера сочувственная всепонимающая улыбка.

«Все понять — все простить», — говорит поговорка. В этом смысле Чосер действительно многое прощает. В этом смысле гуманистичен и пролог Батской ткачихи, как трагедия стареющей жизнелюбивой женщины, и рассказы мельника и купца о молодой жене старого мужа, хотя Чосер в этих рассказах отнюдь не закрывает глаза на суровую правду жизни.

Вложив в уста оксфордского студента очень подходящий для него рассказ о безропотной страстотерпице Гризельде, Чосер берет под сомнение поступок матери, жертвующей детьми в угоду супружеской покорности. Он делает это уже от своего имени в особом послесловии, вспоминая при этом Батскую ткачиху:

Гризельда умерла, и вместе с ней
В могильный мрак сошло ее смиренье.
Предупреждаю громко всех мужей:
Не испытуйте ваших жен терпенье.
Никто Гризельды не найдет второй
В своей супруге, — в этом нет сомненья.

(Перевод О. *Румера)*

Все средневековые представления о браке, покорности, о божеском воздаянии, о правах, обязанностях и достоинстве человека — все вывернуто наизнанку и основательно перетряхнуто. Исповедь Батской ткачихи написана в тонах грубоватого фарса, а в то же время она по существу трагична, такой исповеди не мог бы создать ни один средневековый автор.

Ситуации фабльо часто рискованны и требуют «подлого языка», но у Чосера все это омыто наивной и свежей грубостью народных нравов его века. «В то время был обычай в Альбионе по имени все вещи называть», — говорил Вольтер, а тем, кого это все же коробит, Чосер прямо заявляет: «Добра скоромного в сей книге целый воз. Что в шутку сказано — не принимай всерьез».

В другом месте он обращается к своему читателю с призывом: «Зерно храни, а шелуху откинь». Шелуха чосеровских фабльо — некоторая их анекдотичность и грубость — это дань жанру и дань веку. А здоровое зерно — это то новое, что мы в них находим: меткий и ядреный народный язык; здравый смысл, уравновешенный трезвым, насмешливым критицизмом; яркое, живое, напористое изложение; к месту пришедшаяся соленая шутка; искренность и свежесть; всеоправдывающая сочувственная улыбка и победоносный смех. Легко спадающая шелуха не может скрыть озорного, бодрого задора и беззлобной насмешки над тем, что осмеяния достойно.

И все это служит Чосеру средством для изображения земного человека его времени, уже вдохнувшего первые веяния приближавшегося Возрождения, но еще не всегда умеющего осознать и закрепить свойственное ему «жизнерадостное свободомыслие» в отвлеченных терминах и понятиях.

Все у Чосера дано на противоречии контраста. Грубость и грязь жизни подчеркивают нарождающуюся любовь, увядание — тягу к жизни, жизненные уродства — красоту юности. Все это происходит на самой грани смешного. Смех еще не успевает стихнуть, слезы не успевают навернуться, вызывая этим то смешанное и хорошее чувство, которое позднее определено было в Англии как юмор.

...Композиционное мастерство Чосера проявляется прежде всего в его умении соединять как бы несоединимое. С великолепной непринужденностью он изображает своих разноликих спутников, и постепенно из отдельных штрихов возникает живой образ человека, а из накопления отдельных портретов — картина всего средневекового общества Англии.

«Кентерберийские рассказы» пестры и многоцветны, как сама жизнь, временами яркая, временами тусклая и неприглядная. Многие рассказы, сами по себе малоценные, в общем контексте приобретают смысл и находят свое место именно через контрастное сопоставление.

Именно это композиционное новаторство Чосера позволило ему разрешать в реалистической доминанте все противоречивые звучания книги. Именно поэтому даже фантастические, аллегорические и нравоучительные рассказы реалистически оправданы, как вполне, а иной раз и единственно возможные в устах данного рассказчика.

Основную фабулу рассказа Чосер излагает точно, сжато, живо и стремительно. Примером этого может служить конец рассказа продавца индульгенций о трех повесах, конец рассказа капеллана о погоне за лисом, вся сложная фабульная ткань и стремительная концовка рассказа мельника.

Чосер сдержан и скуп как рассказчик, но когда это надо для обрисовки его персонажей, он искусно и любовно рисует и горницу Душки Николаса, и лачугу вдовы, хозяйки Шантиклера, и превосходную жанровую сценку прихода монаха-сборщика в дом своего духовного сына Томаса.

Чосер, вообще говоря, избегает длинных самодовлеющих описаний. Он борется с ними оружием пародии, или сам одергивает себя: «Но кажется, отвлекся я *немного*», — или же отделывается шутливой отговоркой:

Что толку останавливаться мне
На том, какие блюда подавали
Иль как рога и трубы как звучали.
Ведь так любой кончается рассказ:
Там были яства, брага, песни, пляс.

Но когда это необходимо для уяснения характера рассказчика, Чосер ради этой основной цели поступается всем, даже любезным ему лаконизмом. Основную фабулу, лаконичную и стремительную, Чосер окружает, в духе средневековья, бесконечной вязью неторопливых рассуждений и поучений и клочковатой пестрядью шутливых пародийно-нравоучительных или сатирических интермедий. Все это он подчиняет характеру рассказчика, а самый рассказ включает в раму большой эпической формы. Повествование у Чосера течет с неслыханной по тем временам непринужденностью, свободой и естественностью. В результате эту книгу Чосера выделяет яркость и реализм изображения, богатство и выразительность языка; когда надо, лаконизм, а когда надо, чисто раблезианская преизбыточность и смелость.

«Читайте Шекспира, — писал Пушкин Н. Раевскому. — Вспомните — он никогда не боится скомпрометировать свое действующее лицо, он заставляет его говорить со всей жизненной непринужденностью, ибо уверен, что в свое время и в своем месте он заставит это лицо найти язык, соответствующий его характеру». Так поступал до Шекспира и Чосер.

Знаменитый английский историк Джон Роберт Грин в своей оценке Чосера говорит о нем следующее: «В первый раз в английской литературе мы встречаемся с драматической силой, не только создающей отдельный характер, но и комбинирующей все характеры в определенном сочетании, не только приспосабливающей каждый рассказ, каждое слово к характеру той или другой личности, но и сливающей все в поэтическом единстве».

Именно это широкое, истинно поэтическое отношение к действительности позволило Чосеру стать, по определению Горького, «основоположником реализма».

Порожденный своим бурным и кипучим веком, Чосер никогда не претендовал на роль летописца, не собирался писать историю своего времени; и тем не менее по «Кентерберийским рассказам», как и по «Видению о Петре Пахаре» Ленгленда, историки изучают эпоху.

Пережив войну, чуму и восстание, Чосер в «Кен-

терберийских рассказах» неохотно и мельком вспоминает о н и х , — это события, которые еще слишком свежи у всех в памяти и ежечасно грозят возвратом. Но зато уже по «Общему прологу» можно составить точное представление о том, как одевались, что пили и ели, чем интересовались и чем жили англичане XIV века. И это не безразличное скопление случайных деталей. Нет! Чосер безошибочно отбирает самые характерные предметы обихода, в которых закреплены вкусы, привычки и повадки владельца. Потертый кольчугой, пробитый и залатанный камзол рыцаря — по одной детали сразу определяешь эту слегка архаичную фигуру, как бы сошедшую со страниц героического эпоса. Ведь этот опытный и умелый военачальник — в то же время рыцарь-монах, сочетающий скромность по обету с некоторой лукавой чудаковатостью, сказавшейся и в тонкой иронии его рассказа. А пышное одеяние сквайра — это атрибут нового придворно-турнирного, галантного рыцаря, уже не Роланда, а Ланселота. А затем фермуар с девизом «Amor vincit omnia» [1] рясофорной жеманницы-аббатисы, большой лук йомена — словом, те вещи, через которые Чосер показывает человека и его место в истории.

Дальше мы узнаем, чем занимались эти люди, и опять-таки — это скупое и точное описание самых существенных черт их профессионального труда. Таковы портреты врача и шкипера, юриста и продавца индульгенций. То, что не уложилось в прологе, Чосер дорисовывает в рассказах об алхимике, о монахе-сборщике или приставе церковного суда. Бегло обрисовав купца в прологе, Чосер в рассказе шкипера показывает сборы купца на ярмарку и его взгляды на «трудный промысел» торговли. Так через профессию Чосер рисует опять-таки облик всего человека.

Как-то раз собрался
Купец тот в Брюгге, где намеревался
Товаров закупить, и, как обычно,
Слугу в Париж отправил, чтоб тот лично
Звал гостем в дом к нему кузена Жана.
Другие гости не были им званы:
С кузеном и с женой купец втроем
Хотел побыть пред длительным путем.

---

[1] Любовь все побеждает (*лат.*).

А брата Жана отпускал без страха
Аббат повсюду: был среди монахов
Всех осторожнее и всех хитрей
Наш братец Жан. Гроза монастырей,
Он собирал для ордена доходы
Иль выяснял причину недорода.

Он в Сен-Дени приехал утром рано.
Встречали с радостью милорда Жана,
Любезного кузена и дружка.
Привез монах два полных бурдюка
(Один с мальвазией, другой с вернейским)
И дичи к н и м , — монах был компанейский.
И на два дня пошел тут пир горой.

На третье утро, хмель стряхнувши свой,
Чем свет, весь в предвкушении дороги,
Купец затеял подводить итоги,
Подсчитывать доходы, и расход,
И барыши за весь минувший год.
Вот разложил он на большой конторке
Счета, и книги, и мешочков горки
С дукатами, с разменным серебром, —
И столько он скопил своим трудом,
Что, запершись, чтоб счету не мешали,
Он все считал, когда уже все встали,
А все еще была наличность неясна.

(Рассказ шкипера)

Уже в некоторых портретах пролога обнаружено поведение и характер человека. Мы хорошо представляем себе рыцаря и священника как людей долга и жизненного подвига, а бенедиктинца и франклина — как жуиров и прожигателей жизни; юриста, эконома и врача — как ловкачей и дельцов. А дальше поведение Ворюги Симкина существенно дополняет и углубляет лишь внешне колоритный образ мельника в «Общем прологе». Тонкий и сложный психологический рисунок пролога Батской ткачихи делает эту бой-бабу одним из самых живых образов Чосера. Так через поведение и поступки Чосер дорисовывает облик человека.

Чосер никогда не схематизирует и не обобщает. Однако исчерпывающее и точное знание людей и событий своего времени позволило ему безошибочно находить именно ту нужную черту, именно то самое нужное ему точное слово, которое иной раз с успехом заменяет пространные описания.

Когда за столом таверны «Табард» собрались рыцарь, йомен, сквайр, купец и шкипер, — они оказались живым воплощением Столетней войны. Скромный рыцарь вел их к победе. Выносливость, стойкость и могучий лук йомена решали исход сражений. Сквайр, доблестно сражаясь под началом отца, в то же время расточал рыцарскую славу в грабительских наездах на богатые города Фландрии и проматывал военную добычу на дорогие французские наряды. Ведь, в отличие от старого рыцаря, он выгодный клиент купца. Сам купец — истинный вдохновитель походов: стремясь обеспечить торговлю с Фландрией, он платит налоги королю, но хотел бы расценивать это как жалованье сторожу, с которого он требует, чтобы «охранялись воды» на главной дороге морской торговли. Наконец, шкипер — это вор и капер, выбрасывающий пленных за борт и торгующий захваченным товаром. Делая это, он только творит волю пославшего, приказ достопочтенного купца-арматора, который не прочь держать на службе такого разбойного шкипера, закрывая глаза на его подвиги и с барышом торгуя его добычей. Роли были точно установлены и поделены уже во времена Чосера. Рыцарь со сквайром и йоменом завоевывали рынки, купец эти рынки прибирал к рукам, шкипер возил товары купца, а при случае и добывал их силой для своего хозяина. Так несколько штрихов в пяти портретах пролога дают очень точное представление о характерных чертах большого исторического процесса.

Как человек переломной эпохи, Чосер не мог не задумываться над происходящим. Даже в объективных и улыбчивых «Кентерберийских рассказах» мы то и дело встречаем скорбные и негодующие слова о царящем повсюду насилии и корысти. Насилие — это страшное наследие прошлого, корысть — это новая язва продажного и бесстыдного века.

Мы читаем о вымогательствах монаха-сборщика и пристава церковного суда, чинимых с благословения его патрона викария. Читаем осторожные, но прозрачные намеки на произвол и беззакония тех, кого Чосер в рассказе пристава называет венценосными гневливцами. Призыв в рассказе капеллана: «Страшись, влады-

ка, приближать льстецов!» — или такие отождествления в рассказе эконома:

Тиран воинственный иль император
С разбойником, как брат родимый, схож,
Ведь нрав у них по существу все то ж...
Лишь от разбойника поменьше *зла*, —
Ведь шайка у разбойника *мала*, —

наконец, предостережение тиранам в «трагедиях» монаха о том, что их ждет участь Креза или Навуходоносора, — в устах очень мягкого и терпимого Чосера все это достаточно недвусмысленно.

«Бедный священник» в «Кентерберийских рассказах» призывает в своей проповеди следовать естественному праву, по которому и господа и слуги равны перед господом и несут в отношении друг друга разные, но равно неизбежные обязательства.

А в балладе «Великое шатание», написанной много лет спустя после разгрома народного восстания и в самый разгар феодальных усобиц и всяческих беззаконий, сам Чосер говорит, что источник бед — это корысть и насилие, и призывает владыку исполнить свой долг — защитить слуг своих от корыстного насильника-феодала и не вводить их в искушение, подвергая чрезмерным испытаниям их преданность.

Кого-кого, только не создателя «Кентерберийских рассказов», можно упрекнуть в брюзжании и пессимизме. И действительно, у него было вполне достаточно объективных оснований, чтобы назвать происходившее в эти годы «Великим шатанием».

К концу XIV века уже в полной мере сказались отрицательные последствия пережитых Англией потрясений. Не улеглась еще разруха, вызванная чумой и разгромом крестьянского восстания. Недолгая героическая пора первого периода Столетней войны миновала. Несмотря на отдельные блестящие победы, дела англичан во Франции шли плохо. Отдельные французские отряды под предводительством талантливого организатора сопротивления Бертрана Дюгеклена местами уже поколачивали завоевателей, которые не в состоянии были десятилетиями держать в подчинении непокорившуюся страну. Для англичан война теряла всякую цель

и смысл, кроме грабежа и обогащения: английские каперы грабили на море, а отбившиеся от войск «вольные компании» — на суше; но недавно достигнутое военное могущество Англии уже пошатнулось. Бретонские и нормандские корсары стали угрожать морским путям Англии, жизненному нерву ее зарождавшейся торговли шерстью. Более того: враги грозили высадкой на английских берегах. В начале 70-х годов при одной вести о сборах французского десанта смятение охватило всю Англию, и неизвестно, чем бы кончилось дело, если бы первоочередные задачи во Фландрии не отвлекли внимания французов.

Внутри страны углублялся всеобщий моральный упадок. Надо всем властвовала «Госпожа Взятка». Разгорались придворные интриги — начало той борьбы за власть, которая в XV веке привела к братоубийственной династической войне Алой и Белой розы.

Короли казнили феодалов. Феодалы свергали королей. «Черного принца» — победителя французов — сменил «Делатель королей» граф Уорик. Эдуарда III и Генриха V — Ричард III. Поистине можно было сказать словами Шекспирова Ричарда II: «Везде убийства... Смерть царствует в короне королей».

Трезво и безрадостно оценив в «Великом шатании» настоящее, Чосер от мерзости корыстливого века в поэме «Былой век» уносится мыслью в «Aetas prima», в «Золотой век» безмятежно патриархальных отношений, когда царили на земле мир и справедливость, человек следовал естественному праву и не был еще добыт из недр источник корысти — драгоценный металл.

Все сказанное в «Былом веке» перекликалось во времена Чосера с действительностью как лично пережитое и выстраданное. Более того: многие строки «Былого века» почти текстуально совпадают с мятежными народными песнями 1381 года, песнями Джона Болла, «Джека-возчика», «Джека-мельника», «Джека-певца» про то, что «зависть правит, гордость и коварство, и праздности настало ныне царство», что «обман и насилье владычат кругом, а правда и совесть у вас под замком».

В «Кентерберийских рассказах» Чосер нигде прямо не обнаруживает своего отношения к историческим со-

бытиям, но и здесь по его отношению к людям можно определить и его собственную позицию. Наследие прошлого для Чосера — это прежде всего наглое насилие и тиранство разбойных баронов и их сюзеренов, это аскетическая мертвящая схема, это косная мысль схоластической псевдонауки алхимиков и астрологов-врачевателей, это льнущая к церкви шатия тунеядцев и прихлебал. Но его трогает в лучших людях прошлого их светлая вера и умиленность, их нравственная твердость и чистота. Он идеализует бескорыстие и простую сердечность рыцаря и клерка, пахаря и бедного священника. Он хочет сохранить этих людей для настоящего такими, какими он хотел бы их видеть. Ему по душе эти чудаковатые праведники, но вся беда в том, что логика художественной правды обнаруживает их нежизненность и нежизнеспособность. На очереди были люди не этого типа, а ворюга мельник, ростовщик-купец, шельма юрист, проныра эконом, обдирала управитель, бой-баба ткачиха и другие стяжатели «Кентерберийских рассказов». Все они гонятся прежде всего за материальными благами и добиваются их любыми средствами. Все они сложились еще до Чосера, но только сейчас, в пору разрухи, освободясь от тугой узды средневековья, от всякой моральной сдержки и распоясавшись, они забирают силу и становятся угрожающе активны. Они становятся типичными («ведь честный мельник, где его сыскать?») и не предвещают в будущем ничего хорошего.

Говоря о *«действительном* ходе развития», в условиях которого феодальный строй сменялся строем капиталистическим, Маркс пишет в «Экономическо-философских рукописях 1844 г.» о том, что на данном историческом этапе неизбежно должны были взять верх «движение... над неподвижностью...», *«стяжательство* — над *жаждой наслаждений...»*, «изворотливый эгоизм *просвещения* — над... ленивым и фантастическим *эгоизмом суеверия...»* [1]; о том, что «необходимо, чтобы неподвижная монополия превратилась в подвижную, и беспокойную монополию, в конкуренцию, а праздное наслаждение плодами чужого кровавого пота — в сует-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, т. 1. М., «Искусство», 1976, стр. 173.

ливую торговлю ими» [1]. Кого могли предпочесть люди XIV века? Кто лучше: грабитель-феодал или кровосос-купец? В сущности, оба хуже, но грабитель был рецидивистом, а кровосос еще не проявил себя в полной мере.

За стяжателями, при всей их мерзости, была тогда если не правда, то историческое оправдание: объективно именно они, как представители завтрашнего дня, делали во времена Чосера жизненно необходимое санитарное дело, как муравьи расчищая землю от феодального мусора. Но и в изображении Чосера они делали это далеко не чистыми руками, с тем чтобы вскоре намусорить на земле еще пуще прежнего.

Вот корни реалистически правдивой противоречивости характеристик Чосера с их резкой светотенью. Рыцарь у него праведный насильник — он крестоносец, истребляющий неверных; купец — дельный плут; шкипер — вор и пират, но он же храбрец и опытный моряк; пахарь — душа человек, но бессловесная кляча; священник — праведная душа и подвижник, но это еретик, лишенный воинствующего духа будущих пуритан.

Распределение красок и общий тон говорят о том, что часто, хотя бы и скрепя сердце, Чосер признает необходимость, но примириться с беспринципностью и беззастенчивостью он не может.

Местами кажется, что Чосер, рисуя своего стяжателя, ощущает новую реальную угрозу, но и в «Былом веке» и в «Великом шатании» он как первоочередную задачу подчеркивает необходимость стряхнуть феодализм. В уяснении того, как достигнуть этой цели, Чосер не опередил своего времени, не выработал какой-либо стройной положительной программы, не создал цельного образа нового человека. Он вместе со своим «бедным священником» разделяет наивные чаяния Петра Пахаря, что надо только убрать феодалов, побороть корысть и работать не покладая рук — и все будет хорошо. Разница со взглядами Ленгленда лишь в том, что Чосер не ждет небесного избавителя и возлагает все надежды на врожденное чувство справедливости и здравый смысл простого земного че-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, т. 1. М., «Искусство», 1976, стр. 171.

ловека, который должен сам понять, что хорошо, что плохо.

Чосер не борец по натуре; если он и борется, то оружием смеха. Он не зовет на борьбу, но эта борьба подспудно идет на каждой странице его «Рассказов», подобно тому как неприметно протекала она во всей Англии на всем протяжении XIV—XV веков.

В результате ее ослабленными оказались феодалы и аскеты, лицемеры и хищники, а укрепилось жизнерадостное свободомыслие, жизненная сила и уверенность народа — словом, все то, что питало собой оптимизм Чосера. Вопреки всему тяжелому и грозному, достойному осмеяния и отвратительному, всему тому, что переживал и видел Чосер вокруг себя, тому, что он обличал в своих сатирических образах, надо всеми испытаниями и бедами, которым подвергалась его страна и о которых неоднократно упоминает Чосер, — надо всей этой неприглядной действительностью возникает бодрое, жизнеутверждающее творчество Чосера, порожденное верой в живучесть, силу и одаренность своего народа.

При таком характере историзма Чосера напрасно искать у него последовательное и прямое изображение событий или обоснованный анализ того сложного и противоречивого исторического процесса, который косвенно показан в «Кентерберийских рассказах». И однако они стали рупором, сохранившим для нас голос людей его времени, и зеркалом, отразившим их облик. Этого мы не найдем ни у одного из современных Чосеру английских писателей.

«Основоположник реализма» Чосер проносит по большим дорогам Англии свое чудесное зеркальце, и оно отражает точно и правдиво все, что попадает в его охват. В зеркале Чосера не отражены исторические катаклизмы, оно бы треснуло и выпало из его дрогнувшей руки, но, в меру для него возможного, оно дает больше — оно отражает людей, руками которых творилась история.

Радостное, полное света и движения творчество Чосера обнаруживает в нем большую жизненную силу и бодрость, которые не дали ему сломиться в испытани-

ях и невзгодах его бурного и страшного века. Однако из противоречий и хаоса предвозрождения возникает сложный и противоречивый облик самого Чосера. Ему вообще присуща раздвоенность человека переломной поры, который хочет сочетать лучшие моральные устои вчерашнего дня с внутренней раскрепощенностью, энергией и широтой как достоянием будущего. Еще не способный сделать бесповоротный выбор, он в то же время не может преодолеть эти противоречия, что оказалось по силам только могучему синтезу Шекспира.

В «Кентерберийских рассказах» Чосер как бы прочел отходную феодальной Англии, не скрывая при этом грусти по отдельным праведникам прошлого. В то же время его «Кентерберийские рассказы» были как бы приветственным словом людям нового времени, причем Чосер не замалчивал их слабостей и пороков.

Двоятся и разрозненные черты, из которых еще только складываются положительные образы Чосера. Из людей нового времени пока еще встречаются Чосеру чаще всего Санчо Пансы, вроде веселого трактирщика Бэйли. Из хороших людей прошлого вспоминаются всего охотнее люди не от мира сего — Дон Кихоты в обличии студента или даже праведного рыцаря. Только в идеализированной фигуре «бедного священника» краешком отражен деятельный подвиг современников Чосера и последователей Уиклифа.

Нередко обличает Чосер венчанных гневливцев, а также их льстецов и прислужников, но все же прекрасно сознает, что в данных условиях обличения эти тщетны: «Царей же наставлять остерегись, хотя б в аду они потом спеклись!»

Чосер не мог не видеть истинного и очень непривлекательного лица герцога Ланкастерского, но в отношении к нему он разделял иллюзии и близорукость Уиклифа, еще усугубленные неизжитой феодальной верностью своему покровителю.

Он тянется к познанию мира, но, как для всякого человека средневековья, это упирается в астрологию и алхимию. Правда, он осмеивает астрологию шарлатанов, прорицателей и врачевателей, и сам в «Трактате об астролябии» занимается практической инструмен-

тальной астрономией, наивно щеголяя своими познаниями в этой области, а в «Кентерберийских рассказах» то и дело дает сложные астрономические определения времени. Из астрологической медицины он стремится выделить здоровое зерно старого Гиппократова учения о темпераментах. Он обличает шарлатанов алхимиков, но обнаруживает глубокую заинтересованность в той технике алхимического эксперимента, которая целиком перешла в современную науку и способствовала познанию материи. Искренне и глубоко верующий человек, по-рыцарски страстный поклонник девы Марии и почитатель Франциска Ассизского, он в то же время свободомыслящий жизнелюбец и насмешливый скептик, когда дело касается догматов, мертвящих живую веру.

Все его творчество проникнуто «жизнерадостным свободомыслием» Возрождения. Но вольномыслие Чосера — это почти инстинктивное возмущение против аскетизма и догмы, это наивно оптимистическое отрицание мрака во имя света, это прежде всего жизнелюбие и жизнеутверждение. Только много позднее «жизнерадостное свободомыслие», углубленное новым гуманистическим содержанием, предстало как судорожный смех Рабле, горькая усмешка Сервантеса, титанические порывы мысли и чувств Марло и могучие, всеобъемлющие и скорбные прозрения Шекспира.

Во времена Чосера не достиг еще своего апогея тот яростный предсмертный отпор недобитого прошлого, который вызывал уныние Рабле, ярость Марло, раздумье Шекспира. Более того: далеко не во всей полноте раскрылись еще возможности человека Высокого Возрождения, который обрел себя и осознал свою мощь в открытой борьбе с косными силами феодального прошлого и рука об руку с друзьями и единомышленниками. А ведь именно такого общения и такой среды не хватало Чосеру.

И все же, при всех оговорках, Чосер был для своего времени художником нового типа. В его творчестве уже нарушены окостенелая сословная замкнутость и схематизм средневекового мировоззрения. Их сменяет борьба с косной традицией, критический подход к феодальному прошлому и настоящему и тревожное вглядывание в еще неясное будущее.

Те качества, которые раньше считались неотъемле-

мым достоянием высшего сословия — феодалов: доблесть, благородство, самопожертвование, подвиг, чувство собственного достоинства, воспитанность, развитой у м , — все это у Чосера становится доступным для всякого хорошего человека. Чувством собственного достоинства обладает не только мудрый военачальник-рыцарь, но и знающий себе цену Гарри Бэйли. Внутренним благородством наделены в рассказе франклина не только родовитые Арвират и Аврелий, но и безродный ведун и философ.

Уже и ранее раскрывался в искусстве средневековья внутренний мир человека, но чаще всего это было пассивное созерцание, выполнение божьей воли, ее предопределения или хотя бы велений судьбы. У Чосера человек — хозяин своей судьбы и борется за нее. Внутренний мир его раскрывается не в размышлениях, а в действенном общении с другими людьми.

Человек у Чосера не однопланная схема, не носитель отвлеченных качеств. И внешний облик, и мысли, и поведение, и все происходящее с человеком служит Чосеру для раскрытия его характера во всей его многосторонности и противоречивости, и люди его — это динамичные, живые характеры.

Как и Шекспир, Чосер не выдумывал чего-то абстрактно нового, а различал многое из того, что было заложено в характере его народа и что раскрылось позднее в его истории. Чосер борется со средневековой традицией, но принимает из нее в порядке преемственности некие обязательные элементы исторической и культурной необходимости. Обогащенные элементами новой мировоззренческой и художественной свободы, они входят в его творчество уже в новом качестве и кладут начало новой, Чосеровой традиции.

Эта традиция складывалась не сразу и вполне органично, поскольку в своем творчестве Чосер выразил некоторые из существенных сторон национального характера: тягу к трезвой реальности, несгибаемую силу и уверенность в себе, оптимизм и чувство собственного достоинства — качества, особенно закалившиеся в успешной борьбе с феодализмом. В области художественного мастерства это проявлялось в свободном распоряжении материалом, в дерзком совмещении страш-

ного и смешного, грустного и веселого, низменного и высокого, поэтичного и обыденного; наконец, в своеобразном характере гротеска и в чисто английском юморе.

После Чосера черты эти были гениально развернуты Шекспиром, особенно в светлом, комедийном плане, который неотъемлемой частью входит и в его трагедии и составляет их земной, фальстафовский фон.

А вслед за Шекспиром те же черты возникают у Фильдинга, в контрастной обрисовке людей и в контрастном построении романа, а также в комических похождениях его героев на больших дорогах жизни.

Чосер вдохновлял Вальтера Скотта, когда тот в «Айвенго» воскрешал людей и нравы английского средневековья. Смоллет и Диккенс унаследовали от Чосера внешнюю характерность персонажей, иногда сужая при этом живые образы Чосера до гротескных масок своих чудаков.

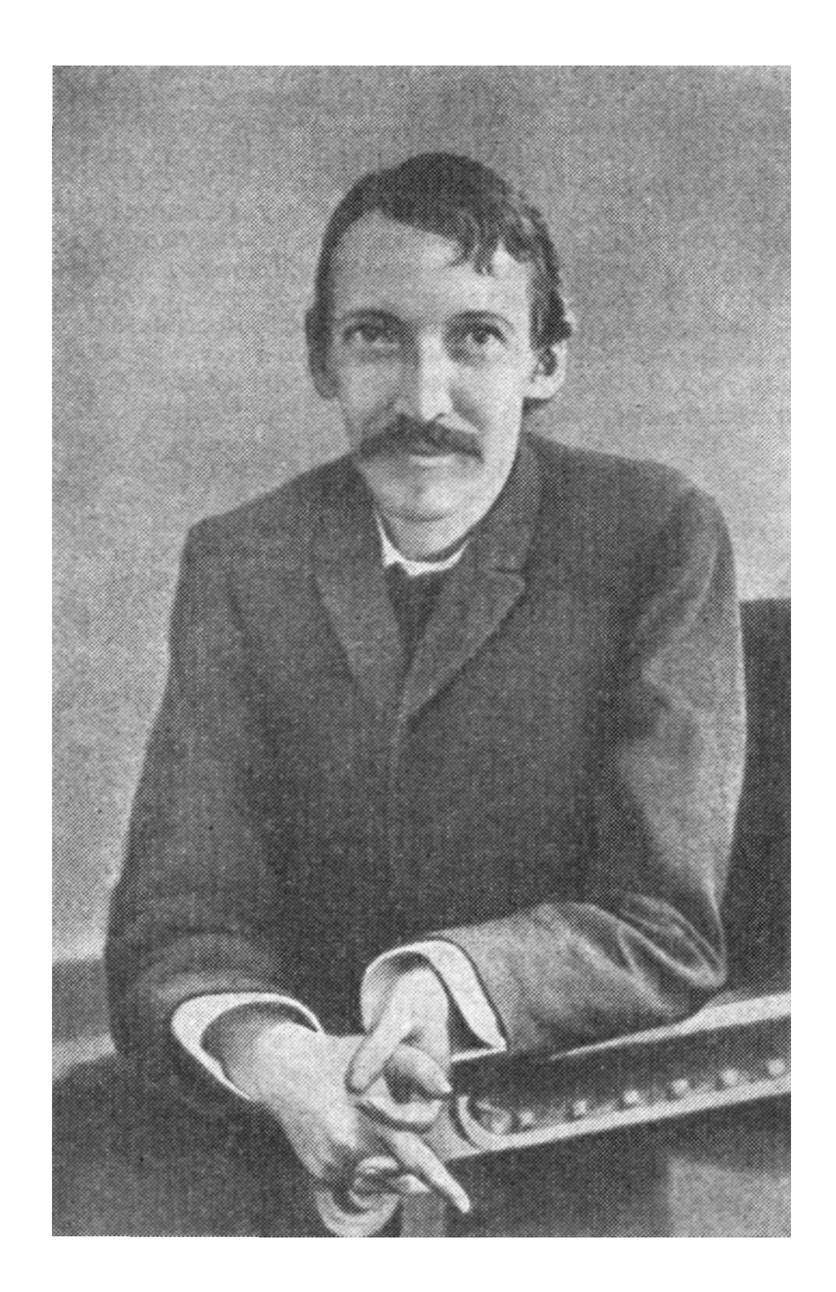
Конечно, Чосер не исчерпывает собой всех истоков и путей английского реализма. Не от него исходит творчество Мильтона, Дефо и Свифта. Тут лишь начало одного из путей, по которому развивался в Англии демократический бытовой реализм. Тут истоки «комической эпопеи» и начало «эпоса большой дороги», отсюда намечается поворот к роману и комедии характеров. Здесь прообразы людей, типичных для одного из обличий родины Чосера, для «зеленой Англии», для «старой, веселой Англии» Диккенса и Шекспира.

Со всеми поправками на время и на вовсе не трагическое мировосприятие Чосера надо признать, что были основания у английского исследователя Коултона, когда он утверждал, что «после Шекспира Чосер самая шекспировская фигура в английской литературе». И недаром, когда думаешь о Чосере, вспоминаются слова из Гамлета: «Ученого, придворного, бойца — взор, меч, язык». Но и это емкое определение не охватывает всего Чосера. Придворный поэт и таможенный надсмотрщик, книгочий и жизнелюбец, участник войн и мирных переговоров, завсегдатай ярмарок и паломничеств и прежде всего зоркий художник, он знает народную жизнь не как ученый, не как придворный. Он смотрит

на жизнь не с узкосословной точки зрения, не только как эсквайр Эдуарда III и горожанин лондонского Сити. Одновременно он сын своей страны, культурный европеец, стоящий на уровне своей эпохи, и художник, намного опередивший в Англии свой век.

Его по праву можно считать первым реалистическим писателем Англии и первым, да, пожалуй, и единственным, представителем начальной стадии английского Возрождения, которое только в творчестве Марло и Шекспира достигло зрелости и полного расцвета.

1946





1

Роберт Льюис Бальфур Стивенсон (Robert Louis Balfour Stevenson, 1850—1894) родился в Эдинбурге в семье шотландского инженера. Многое способствовало тому, чтобы из него сложился писатель-романтик особого, своеобразного склада.

С одной стороны, суровые традиции семьи кальвинистов, практическая профессия четырех поколений предков-инженеров, эдинбургская школа, готовившая из Стивенсона тоже строителя, наконец, дух века Милля и Спенсера, которых Стивенсон внимательно читал. С другой — известная романтичность занятия его предков (они были инженеры, но строители маяков, о которых сам Стивенсон говорит как о «фантастике из камня и цемента»); отец — инженер, мечтатель и фантазер, своими рассказами волновавший воображение сына, а позднее с увлечением принимавший его вымыслы; няня (Камми его стихов), с детских лет открывшая мальчику мир шотландских народных песен и преданий; наконец, болезненность Стивенсона, закрывшая ему путь к практической деятельности и позволявшая лишь в мечтах жить деятельной жизнью.

«Детство мое, по правде сказать, было безрадостное, — вспоминает Стивенсон. — Жар, бред, бессонница, тягостные дни, нескончаемые ночи». Мальчик много

болел; казалось, что он не выживет. Любимым занятием его в детстве был кукольный театр, фигурки которого, нарисованные популярным рисовальщиком того времени Скэльтом, открывали ему чудесный, заманчивый мир. «Мир был тускл, пока он [Скэльт] не раскрыл мне его; нищий, грошовый, бескрасочный мир, весь расцветившийся его романтикой».

Стивенсона по традиции пытались сделать строителем маяков. Он проходил соответствующую подготовку. В 1871 году написал работу о «Новом виде перемежающегося света для маяков» («A New Form of Intermittent Light for Lighthouses»), за которую получил серебряную медаль от Королевского Эдинбургского общества. В 1873 году представил туда же доклад о «Термическом влиянии лесов» на образование туманов. Однако он сознавал, что инженера из него не выйдет, и, уступая желаниям отца, обещал получить квалификацию юриста. В 1875 году, сдав все положенные экзамены, он удостоен был звания адвоката, но юристом так и не стал. Болезненность ребенка уже перешла в чахотку, открылось кровохарканье, на всю жизнь обычным состоянием Стивенсона стало недомогание и слабость. Жить в суровом климате Шотландии ему было запрещено, и врачи отправили его на Ривьеру. До 1879 года Стивенсон живет главным образом во Франции. Именно тут сказалась его склонность к вольной, бродяжьей жизни артиста. «Не принимайте к сердцу мои исчезновения, — пишет он матери. — Поймите, что я до конца дней моих буду бродяжить». Тут же развилась и оформилась его давняя тяга к литературе. Еще шестилетним мальчиком он сочинял для семейного литературного конкурса «Историю Моисея», записанную с его слов матерью, а лет с тринадцати-четырнадцати он уже начал писать. Ранние его литературные опыты не сохранились, но известно, что он пробовал силы в различных жанрах и стилях. Так, им написаны были философская поэма «Каин» и рассказ в стихах «Робин Гуд» — «в духе Китса, Чосера и Морриса», трагедия «Монмаус» в духе Суинберна, подражания очеркам Хэзлитта, Рескина и т. д. В начале 70-х годов он написал несколько очерков, а в 1878 году вышла первая книга его путевых впечатлений о скитаниях по Франции.

Тем временем, в 1876 году, в колонии художников близ Фонтенебло, он встретился с миссис Фанни Осборн, которая приехала в Европу, чтобы дать образование своим детям. Она была родом из Калифорнии, обаятельный, пылкий, даровитый человек, с задатками художника и литератора. С первой встречи определились их отношения со Стивенсоном, однако она смогла получить развод и стать его женой только после длительного и тягостного бракоразводного процесса. В 1879 году, вернувшись хлопотать о разводе в Калифорнию, она тяжело заболела. Стивенсон, бросив все, поспешил к ней. Не желая ни у кого одолжаться, а также ища новых впечатлений, он пересек океан на эмигрантском судне и с эшелоном эмигрантов проехал через все Соединенные Штаты. Волнения и дорожные невзгоды вызвали острую вспышку болезни. Несколько месяцев Стивенсон был на краю смерти. Наконец он немного оправился, развод был получен, и в 1880 году был оформлен его брак с Фанни Осборн. Фанни стала его верным другом, женой и вдохновительницей многих его литературных замыслов, а пасынок его, Ллойд Осборн, — соавтором нескольких его позднейших книг.

Болезнь оставила на этот раз неизгладимые следы. После возвращения в Европу Стивенсону пришлось сейчас же спасаться в высокогорный курорт Давос, а затем почти пятнадцать лет с небольшими просветами вести постельное существование больного, которое Стивенсон переносил очень бодро, наполняя свою жизнь напряженным литературным трудом.

Пришла литературная зрелость, и наконец, в начале 80-х годов, «Остров сокровищ», а позднее «Доктор Джекиль и мистер Хайд» принесли Стивенсону славу. Здоровье его не улучшалось. Смерть отца оборвала последние нити, связывавшие его с Шотландией, и он отправляется искать «не то чтобы здоровье, но хотя бы возможность жить, как живут все люди». Зафрахтовав яхту, Фанни увозит его на Таити и Гавайи. Затем два года Стивенсон на попутных судах плавает среди островов Полинезийского архипелага. Остановка в Австралии, в городских условиях Сиднея, приводит к новому ухудшению здоровья, приходится отказаться от надежды на возвращение в Англию, и Стивенсон в конце концов обо-

сновывается в 1890 году в построенной им усадьбе Ваилима на одном из островов Самоанского архипелага, где он и проводит последние четыре года своей жизни, окруженный почтительным обожанием туземцев, окрестивших его почетным прозвищем «Туситала» — «Слагателя историй». «Мужчине пристало умирать борясь», — говорил он и умер над рукописью не законченного им романа «Уир Гермистон», 3 декабря 1894 года, на пороге сорок пятого года жизни. Его похоронили на холме над Ваилимой и на могиле написали три заключительные строки из его стихотворения «Реквием»:

Под широким и звездным небом
Выройте могилу и положите меня.
Радостно я жил и радостно умер,
И охотно лег отдохнуть.

Вот что напишите в память обо мне:
Здесь он лежит, где хотел он лежать;
Домой вернулся моряк, домой вернулся он с моря,
И охотник вернулся с *холмов.*

(Подстрочный перевод)

Туземцы благоговейно охраняли холм. Они объявили его «табу» для охотников, чтобы птицы могли безбоязненно слетаться на могилу «Слагателя историй».

Почти все, что было здесь рассказано о жизни Стивенсона, можно проследить по целой серии его автобиографических произведений. Это прежде всего «Воспоминания и портреты» («Memories and Portraits», 1888), затем «Злоключения юного Джона Никольсона» («The Misadventures of John Nicholson», 1889), где нашли отражение его бурные студенческие годы и рискованные выходки, которые шокировали чопорное эдинбургское общество. Далее, это «Путешествие внутрь страны» («An Inland Voyage», 1878), где описано путешествие, проделанное Стивенсоном и его другом по рекам и каналам Голландии, Бельгии и Франции, и «Странствия с ослом» («Travels with a Donkey», 1879), описывающие скитания Стивенсона по Севеннам с вьючным осликом Модестиной. «Эмигрант-любитель» («The Amateur Emigrant», книга издана посмертно в 1895 году) и

«Через прерии» («Across the Plains», 1892) рассказывают о впечатлениях и встречах его первой поездки через океан, а «Скваттеры Сильверадо» («The Silverado Squatters», 1882) — о нескольких месяцах, проведенных с женой на заброшенном калифорнийском серебряном руднике. Наконец, книга «В южных морях» («In the South Seas», 1900) сводит воедино его статьи и корреспонденции о скитаниях последних лет. Многочисленные, яркие и полные юмора письма Стивенсона представляют не только биографический, но и чисто литературный интерес, как блестящие образцы эпистолярного жанра.

2

Стивенсон рано осознал себя писателем. Он долго и упорно вырабатывал свои взгляды на назначение писателя и оттачивал свое литературное мастерство. «В детстве и в юности, — говорит он, — меня считали образцовым лентяем, но я все время был занят и поглощен своей целью: научиться писать. Я всегда держал в кармане две книги: одну я читал, в другой писал. Гуляя, я был занят тем, что подыскивал подходящие слова для того, что я видел. Так я и жил со словами».

Записная книжка у него была всегда с собою, материалами ее он пользовался и много лет спустя.

Первые из сохранившихся работ Стивенсона были написаны им в характерно английском жанре художественного очерка (essay). Именно в них складывались те взгляды на жизнь и искусство, которые позднее нашли художественное выражение в широко известных его беллетристических произведениях. Среди ранних очерков особенно показательны этюды об Уитмене и Торо.

В автобиографической записи Стивенсона о самом начале 70-х годов есть заметка: «Уитмен — гуманность... любовь к человечеству, чувство неравенства, оправдание искусства». Очерк об Уитмене был в основном написан Стивенсоном в 1873 году, в самую горячую для него пору творческого становления. Стивенсон приветствует в лице Уитмена литературу новой демократической страны и то, что сам Уитмен противопостав-

ляет себя «феодальной литературе, литературе скорби». Стивенсон особенно ценит творчество Уитмена как литературу мужественную и бодрую, цель которой — облагородить народное сознание.

«Многие из нас, — говорит Стивенсон, — ведут такую жизнь, которую сами непременно осудили бы, если бы способны были оглянуться на нее». Общественная функция поэта, продолжает Стивенсон, это «тяжелая задача пробудить в этих людях сознание, заставить их понять, чем живут и они сами, и другие». Стивенсона привлекает бодрый оптимизм Уитмена, его приветствие всем, «у кого получается», его осуждение тех, кто беспричинно стонет и обескураживает других. «Смелая и страшная поэзия сетований Иова породила слишком много мелких подражателей. Но то возвышающее, что есть в грандиозном, теряется в мелочах, симфония, переложенная для фортепиано, звучит нудной истерикой... «Литература скорби», как называет ее Уитмен... Это унизительное и болезненное явление. Молодые джентльмены с годовым доходом в триста — четыреста фунтов презирают с высоты своей грусти всех закаленных и мужественных людей, которые осмеливаются замолвить слово в защиту жизни... Плохой услугой было бы прививать такого рода культуру народу, который в большинстве своем состоит из неискушенных, но бодрых людей. Когда мы посылаем наших поэтиков взирать на пахарей и учиться у них мудрости, нам надо подумать и о том, что вынесут из этой встречи пахари... не лучше ли предоставить им жить по-своему, а не учить их слезливости? Лучше им обойтись без животворящих лучей культуры, если культура эта несет лишь усталые сомнения и расслабляющий сентиментализм...

Будем, по мере сил, учить народ радости и не будем забывать при этом, что уроки эти должны звучать бодро и воодушевленно, должны укреплять в людях мужество, по мере того как будет исчезать в них суррогат мужества — безразличие».

«Однако, — продолжает Стивенсон, — Уитмен не ограничивается радужными сторонами жизни, он говорит о зле и горе как о чем-то почти желанном; так старый морской волк радовался, завидев на горизонте мачты вражеского корабля... Уитмен бодрит наш дух приме-

рами героически выполненного долга и самопожертвования, но в то же время способен растрогать нас, показывая людей, нуждающихся в помощи и поддержке. Он умеет заставить наши сердца биться сильнее, воспевая подвиги, он пробуждает в них негодование, рассказывая о затравленном рабе, вызывает краску стыда, когда говорит о пьяной проститутке... Самый почтенный человек, читая Уитмена, не может не ощущать укора совести, ни одному павшему и отверженному человеку не отказано в его книгах в ласковом и ободряющем привете».

Оказывается, что из всего написанного Уитменом, может быть, больше всего волнует Стивенсона дневник или своего рода газета, которую составлял Уитмен в военных госпиталях гражданской войны 1861—1864 годов, — «эти затрепанные и засаленные тетрадки маленького формата, сложенные из листа бумаги и скрепленные булавкой», которые Уитмен наспех заполнял у постели раненых и в пылу только что пережитых событий.

«Едва ли это литература с точки зрения пуриста. Уитмен не обрабатывал этих заметок, но в них то и дело проступает верно схваченная человеческая черта, звучат последние слова умирающего солдата, встречается черновик письма, которое написал Уитмен его домашним, или деловая запись. Все это сжато, бьет прямо в цель, написано без претензий на литературную красивость — и все проникнуто истинным чувством, дает представление о настоящей жизни и показывает нам человека, любить которого великая честь для всех нас».

Этюд об Уитмене Стивенсон писал долго и напечатал только в 1879 году, после многих переработок. Первоначальная восторженная редакция при этом сильно поблекла под давлением очень недоброжелательной оценки Уитмена, свойственной редакторам, издателям и публике того времени. Об этом горько сожалел сам Стивенсон. В «Критическом предисловии» к сборнику «Люди и книги», куда вошел этюд, Стивенсон говорит об Уитмене, уже не считаясь с мнением «миссис Гренди», то есть мещанской публики и критики. Развивая мысль этюда о том, что «по заслугам оценить Уитмена может только тот, кто дорос до правильного понимания

его слабостей», Стивенсон говорит теперь: «Недостатки Уитмена немногочисленны и мелки по сравнению с его поразительными заслугами». Стивенсон выражает сожаление, что когда он в своем этюде сделал попытку показать Уитмена в свете, приемлемом для миссис Гренди, то Уитмен невольно предстал как некий бык в посудной лавке... «Попытка согласовать мое уважение и любовь к автору и оставаться понятным публике, которая отказывалась признать его заслуги, внесла в мою работу тон, недопустимый для человека моего калибра по отношению к такому великану, как Уитмен», а это отношение в более поздней статье 1887 года «О книгах, которые повлияли на меня» определено так: «Листья травы» — это книга, которая для меня перевернула весь мир, сдунула и унесла паутину тысячи, чопорных и ханжеских иллюзий, опрокинула ковчег лжи, вновь утвердила меня на твердом основании простых и мужественных добродетелей».

Пример с Уитменом очень показателен. Уже в ранней работе оглядка на буржуазного читателя привела Стивенсона к горькому признанию: «Такая осторожность несет в себе собственную кару: вместе с преувеличением жертвуешь и частицей правды».

Любовь к Уитмену Стивенсон пронес через всю свою жизнь. Его близкие вспоминают, как в последние дни на Самоа Стивенсон с увлечением читал, воодушевляя всех слушателей, стихи Уитмена.

В 1879 году, в наиболее бурный и страстный период жизни, ожидая в Сан-Франциско окончания бракоразводного процесса миссис Осборн, Стивенсон обращается к тому, кого он назвал «учителем Уитмена», — к Генри Торо. «Торо, — по словам Стивенсона, — явственно шепчет то, о чем оглушительно грохочет Уитмен». Вслушиваясь в этот шепот, Стивенсон и восхищается Торо и одновременно осуждает его аскетическую замкнутость, его постоянные «нет», его устранение от жизненных бурь. Стивенсон начинает неосновательно подозревать Торо в том, что тот «с холодной жестокостью ищет добра и с болезненным упорством добивается здоровья». Пуританин, вегетарианец, говорит он о Торо, и заявляет, что «настоящее здоровье обходится без диеты». Ему становится чужд человек, который для того, чтобы стать счастливым, подавляет в себе общечелове-

ческие чувства и привычки и тем самым отчуждает себя от людей. Это напоминает Стивенсону курильщика опиума. «Мы хотим от человека, чтобы он мог грудью встретить жизненные испытания, не чуждался мужской работы и сохранял при этом первоначальное и чистое наслаждение жизнью».

Словом, единственным пороком этого безупречного человека Стивенсон считает недостаток человечности, своеобразный эпикуреизм свободной бедности, наслаждение отказом. Сочувствие и помощь людям из принятого на себя долга, а не из внутренней необходимости.

Только когда Стивенсон дошел до отношения Торо к рабству, до поведения его в деле Джона Брауна, все его домыслы и построения повисли в воздухе, и он, по существу говоря, оборвал свою статью, когда ему лишь краешком стал раскрываться настоящий Торо. Это была первая из тех вещей, которые Стивенсон не дотянул. И все же он сам считал ее «одной из лучших своих статей». Может быть, потому, что она подвела его к порогу истины. Он сам понял, что нельзя оценивать человека только через его книги.

И когда Стивенсон смог поближе ознакомиться с обликом Торо и научился читать книги через человека, он понял ошибочность своей односторонней оценки. В «Критическом предисловии» к сборнику «Люди и книги» он отдает должное Торо. «Этот чистый духом, узкий мыслью, солнечно-аскетический Торо — для меня обаятелен», — говорит Стивенсон, поняв, что Торо замкнулся в Уолден-Понде не только для самоусовершенствования, но и для того, чтобы по-своему служить человечеству. Стивенсон понял, что этот мудрец и отшельник был «горячим работником, душой и телом преданным тому благородному движению, которое, если бы нациям было доступно искупление, во многом искупило бы вину рабства...». «Сюда шел беглый раб, отсюда он выходил на дорогу к свободе». С другой стороны, ознакомившись ближе с жизнью Торо, Стивенсон понял, что его мнимый холодок — это маска на лице глубоко переживающего и страдающего человека. Стивенсон увидел в Торо «менее последовательного, чем ему раньше казалось, писателя, но более благородного человека».

И в этой двойной оценке, одинаково в осуждении и в признании, как в зеркале, виден облик самого Стивенсона.

3

Позднее тема устранения от жизни проходит в нескольких рассказах-притчах. В «Вилле с мельницы» («Will o'the Mill») Стивенсон, показывая тщету самоограничения и ухода от жизни, не может заглушить собственной резиньяции инвалида. В «Сокровище Франшара» («The Treasure of Franchard») он говорит, что дело не в сокровище, а в самом человеке. Проповедник умеренности, получив в свои руки богатство, становится расточителем, но его проповедь оказала свое действие на его маленького воспитанника, который осуществляет мораль не на словах, а на деле, похищая губительное сокровище у человека, не способного разумно им воспользоваться. Обреченный на постоянное самоограничение, при котором каждое творческое усилие отнимало у него большой кусок жизни, но не довольствуясь безнадежностью бальзаковской «Шагреневой кожи», Стивенсон создает наивный полинезийский вариант этой темы. Его притча «Бес из бутылки» («The Bottle Imp», 1893) — это апофеоз любви и самопожертвования, спасающих от адских мук простодушного Кива и его жену Кокуа.

В 1881 году, на пороге своей литературной славы, Стивенсон пишет программную статью «Этика литературной профессии» («The Morality of the Profession of Letters»). Он говорит об этой профессии: «Вот работа, достойная человека и достойная того, чтобы ее делать как следует». Он заявляет, что долг писателя «защищать угнетенных и защищать правду». Отмечая роль искусства в формировании народного языка, ума и характера, он утверждает, что писатель «может принести большое добро и причинить большой вред». Предмет литературы он считает делом далеко не безразличным: «Есть разряд явлений, которые всегда нужнее других. Именно этими явлениями и должна прежде всего заниматься литература».

В противовес приходо-расходной автобиографии Троллопа или ходовому в Англии суждению, что «ли-

тература — это вещь интересная для читателя и выгодная для автора», по мнению Стивенсона, литература — это занятие «интересное для писателя» и «полезное для человечества». Признавая слабость и неустойчивость отличительными признаками современных ему литературных вкусов, он говорил: «Когда нам станет лучше и мы вновь обретем равновесие духа, мы обратимся к серьезному творчеству, но сейчас нам нужно лекарство». А одним из видов добра, приносимого искусством, и лучшим лекарством Стивенсон считал радость: «Я считаю, что литература должна давать людям радость». Между тем натуралисты (Гиссинг, Мур и другие) лечили, как гомеопаты, — подобное подобным. Горе и мерзость жизни — показом еще большего горя и мерзости. Сильных это поднимало на борьбу, а слабых угнетало и обескураживало еще больше.

Стивенсон всегда считал, что писатель, не забывая о горе и зле и побуждая нас к их искоренению, в то же время должен говорить о добром, здоровом и прекрасном в жизни. Он должен «говорить о мудрых и добрых людях прошлого, чтобы воздействовать на нас их примером, но говорить о них правдиво и сдержанно, не замалчивая их недостатков, чтобы мы не отчаялись в себе и не судили слишком строго окружающих». Он хочет лечить от пессимизма непохожестью, контрастом: «Роман должен действовать на нервы, как перемена воздуха на усталое тело». Где искать эту радость и облегчение? «Мое отношение к жизни по существу комедийно и романтически комедийно...» «Как вам это понравится» для меня самое притягательное произведение нашей литературы, за ней следует «Буря» и «Двенадцатая ночь». Вот это в моем представлении и поэзия и правда... Комедия, которая, затрагивая ужас жизни, сохраняет красоту... смотрит на мир не одним глазом сострадания, но обоими глазами — сострадания и радости». И Стивенсон неоднократно повторяет слова Торо: «Какое право имею жаловаться я, не устающий восхищаться?»

Конечно, была в этом и доля ущербного оптимизма. Восхищение силой, свойственное слабым. Где было в конце XIX века искать радость и силу шекспировских комедий? Приходилось мириться с суррогатами: «Когда я смятен духом, занимательные вымыслы — вот

мое прибежище... и тот, кто сочиняет их, для меня врачеватель души». Инвалид, которому закрыт был путь к деятельной жизни, он восторгается Гюго и Дюма, этими гигантами раблезианской складки, мощными работягами, чуть ли не сверхлюдьми. Он способен ребячески восхищаться рассказами о том, как Дюма и в самый лютый мороз обливается п*о*том, как Гюго ест устрицы целиком, в раковине, и апельсины вместе с кожурой, как Бальзак сутками не отрывается от своей рукописи.

Стивенсон считал романтику неискоренимой потребностью человека. Он стремился писать такие книги, которые можно было бы рассказывать у походного костра или на томительной вахте, он стремился давать характеры четкие, яркие, жизненные, которые не забудешь всю жизнь, как не забудешь друга.

Это определило его выбор друзей, и в творчество Стивенсона, вместе с темой моря, авантюры, действия, вошли шотландцы горных кланов, моряки, «джентльмены искатели приключений» и «джентльмены искатели богатств». Он обратился к родной шотландской старине и к экзотике южных морей.

Но в то же время Стивенсон вменяет в обязанность писателю «правдивое изложение и добросовестное толкование», он считает, что надо говорить правду, как ее видишь, «иначе можно быть хуже, чем аморальным, можно быть неправдивым», и что «правда, высказанная человеку, не может повредить ему».

Правду, и только правду, но всю ли правду говорит Стивенсон? На примере со статьей об Уитмене обнаруживаются уступки Стивенсона вкусам миссис Гренди, и это не исключение. Так, например, Стивенсон обходил изображение любви и в объяснение этому уже в конце жизни писал: «До сих пор я сторонился сантиментов, а теперь предстоит попробовать. О боже! Конечно, Мередиту это по плечу, как было по плечу и Шекспиру», но, продолжает он, «при всей своей романтичности — я реалист и *прозаик*, — и фанатичный приверженец простейших физических состояний, просто и ощутимо *выраженных*, — отсюда и мои беды. Описывать любовь в том же духе, в каком я писал, например, усталость Дэвида Бальфура во время его скитаний по верескам, да это, мой дорогой сэр, было бы грубо — не-

стерпимо грубо! А с другой стороны, как же подслащивать?»

Требования искренности и полной правдивости, того, что так ценил Стивенсон у французских реалистов, приводили его к столкновению с предрассудками и предубеждениями английских буржуа. Островные фарисеи объявили безнравственными даже его «Сокровище Франшара» и «Бухту Фалеза». И Стивенсон, не желая подслащивать, выбирал чисто авантюрные темы, писал романы без героинь.

4

Стивенсон не выработал стройной эстетической системы, да и не стремился к этому. В его этюде «Фонтенебло» можно найти раздраженные выпады против «интеллигентных буржуа», которые готовы прожужжать все уши художнику, твердя о высоких целях и моральной роли искусства. Но не надо забывать отношения Стивенсона к лицемерной морали, что сказалось хотя бы в «Сокровище Франшара». Он считал, что «нет хорошей книги без морали», но, добавлял он, «мир широк и широка мораль». Он готов был объявить «Молль Флендерс» — «более здоровым и благочестивым чтением, чем путеводители по законченному эгоизму Мэтью Арнольда».

Стивенсон защищал в искусстве свободное проявление той морали, которую художник сам для себя выстрадал, но он ни в коем случае не хотел быть проповедником мещанской морали.

Он неоднократно декларировал свою «любовь к словам», свою «любовь к форме», но ведь он считал, «что вещь, сделанная плохо, плохая вещь во всех отношениях». Красота, формальное совершенство — это были для Стивенсона способы, которыми искусство могло приносить добро. «Услаждать — значит *служить*», — говорил он, а доставить эстетическое наслаждение может только настоящее, неподдельное, совершенное искусство. Отсюда, вслед за французами, Стивенсон так высоко ставил качество, с профессиональной честностью оттачивал свое мастерство.

Отсюда его упреки Вальтеру Скотту, которому «не

хватало терпения описывать все то, что он видел», и Бальзаку, который «ничего не хочет оставить неразвитым и тонет во множестве кричащих и неслаженных деталей,..». «Когда Бальзак дает волю своему темпераменту — как он хорош и силен! И все-таки где простота и ясность?»

Так вырастает и складывается художественная манера Стивенсона, далеко не всегда стройная и последовательная. Его любимым изречением было уитменовское: «Я себе противоречу? Ну что ж — противоречу!» Он считал, что художник должен создавать произведения искусства именно из противоречий жизни: «Есть свое время для танцев и свое время для плача, время быть грубым или чувствительным, аскетичным или чувственным; и если бы нашелся человек, который в своем произведении сочетал бы все эти крайности, каждую на своем месте и в верной пропорции, — это произведение стало бы шедевром этики столько же, сколько и искусства».

Романтик, пришедший на смену реализма, он романтическое искусство понимал очень широко, относя к нему и Робинзона Крузо и эпос. «Подлинное романтическое искусство, — говорил он, — претворяет все. Оно охватывает самые отвлеченные абстракции идеального, оно не отказывается и от самого земного реализма. Робинзон Крузо настолько же реалистичен, насколько и романтичен; обе эти стороны в нем развиты максимально и ни одна из них не пострадала». И далее: «В высших достижениях литературы драматическое и живописное, назидательное и романтическое живут совместно, по общему для них закону. Ситуации оживлены страстями. Страсти овеществлены через ситуацию. Ничто не существует раздельно, все неразрывно слито. Таково высокое искусство... Таков эпос и то немногое из прозы, что обладает эпической значительностью».

5

Внешний мир показан у него осязаемо. Романтика иногда предстает в реалистическом облачении, как романтика реально воспринятой вещи. Часто с детской

непосредственностью он оживляет и поэтизирует самые простые вещи. Вот то, что в своем стихотворении он называет «Мои сокровища»:

Те орехи, что в красной коробке лежат,
Где я прячу моих оловянных солдат,
Были собраны летом: их няня и я
Отыскали близ моря, в лесу у ручья.

А вот этот свисток (как он звонко свистит!)
Нами вырезан в поле у старых ракит;
Я и няня моим перочинным ножом
Из тростинки его мастерили вдвоем.

Этот камень большой с разноцветной каймой
Я едва дотащил, весь иззябнув, домой;
Было так далеко, что шагов и не счесть...
Что отец ни тверди, а в нем золото есть!

Но что лучше всего, что как царь меж вещей,
И что вряд ли найдется у многих детей, —
Стамеска! — у ней рукоять, лезвие...
Настоящий столяр подарил мне ее!

(Перевод В. Брюсова)

Часто вещь (карта) была зерном, из которого возникали такие произведения, как «Остров сокровищ». Часто ситуация служила источником фабульного развития. Обстоятельства вызывали определенные действия. «Гений места и времени» предъявлял свои требования: «Некоторые тенистые сады вопиют об убийстве, некоторые заброшенные дома взывают о призраках; некоторые мели и рифы как бы нарочно приспособлены для кораблекрушения», — говорит Стивенсон, а один из его героев замечает: «Некоторые чемоданы приспособлены для сокрытия трупа».

Считая своим уделом фабульный роман и новеллу, Стивенсон неоднократно оживлял поразившую его воображение обстановку или ситуацию приличествующим месту событием. «Насколько мне известно, — говорил Стивенсон своему биографу Грэхему Бальфуру, — есть три, и только три способа написать рассказ. Можно взять фабулу и приспособить к ней характер, можно взять характер и выбрать события и обстоятельства, развивающие его, или, наконец, можно взять лишь определенную атмосферу и выразить ее через людей и

действия. Вот, например, мои «Веселые ребята». Их я начал лишь с ощущением одного из островов западной Шотландии и постепенно развертывал рассказ, для того чтобы выразить то впечатление, которое навсегда произвело на меня это побережье».

Подобные взгляды определили промежуточное положение Стивенсона и привели его к столкновению почти со всеми господствующими литературными течениями его времени. Прежде всего ополчился он на эпигонов реализма. Говоря о реализме, обычно думают о Бальзаке и Теккерее, но в понимании современников Стивенсона «реализм» — это был натурализм: «злость и грязь» Гиссинга или «романы о повседневной жизни» Троллопа с их «натуралистическим перенапряжением деталей», с их ползучей обыденщиной.

«Теперешний английский читатель, — говорит Стивенсон, — не понимаю почему, презирает описания дел и событий, он приберегает свое восхищение для позвякивания чайных ложечек и рассуждений пастора. Считают искусным писать роман без фабулы или, по крайней мере, с фабулой, по возможности, скучной». Такого реализма Стивенсон не хотел. Он не считал себя вправе предлагать камень вместо хлеба. Пародируя стиль писателей-натуралистов, он цитирует: «Роланд подходил к дому. У дома были зеленые двери и ставни. На верхней ступеньке была железная скоба для чистки обуви» — и добавляет: «К черту Роланда и железную скобу!»

Бесфабульным, бескостным и дробным был часто и аналитический роман Джорджа Мура, а также Генри Джеймса, к которому Стивенсон обращает свое «Скромное возражение» («A Humble Remonstrance»).

6

Стивенсон рано, уже в 80-х годах, и, может быть, в самом себе, почувствовал болезнь века еще до того, как она воплотилась в дряблость и упадочность английских декадентов. Однако пессимизм был чужд и враждебен Стивенсону, и он намеренно подчеркивает в своем творчестве пластическую ясность и провозглашает культ здоровья и силы.

С годами Стивенсон все больше освобождался от внешнего, все чаще говорил о «высшем достоинстве... значительной простоты», для достижения которой ему мало оказалось пятнадцати полноценных лет его литературной деятельности.

Разрозненные мысли об искусстве были рассеяны по многочисленным письмам и проблемным статьям, большая часть которых была позднее собрана в книгах: «Воспоминания и портреты» («Memories and Portraits», 1888), «Этюды о литературном мастерстве» («Essays in the Art of Writing», 1905) и др. Кроме того, он написал ряд монографических статей, собранных в книге «Люди и книги» («Familiar Studies of Men and Books», 1882). В них он пишет об Уитмене, Торо, Сэмюеле Пэписе, Франсуа Вийоне, Шарле Орлеанском, Джоне Ноксе, о романах Гюго.

Стивенсон мог писать только о том, что страстно его волновало. Он так сживался с изучаемым автором, так цитировал, что через чужое раскрывал себя, а свое щедро отдавал во славу чужого. Он доверял хорошему и охотно поправлял себя в особом «Критическом предисловии», когда ему казалось, что он чего-нибудь недоглядел или был несправедлив. «Где вы не видите доброго, там лучше всего молчание», — говорил он. Он не был мыслителем или систематиком, зато его статьи заключают целую россыпь метких и тонких наблюдений, сомнений и догадок искреннего художника и сознательного мастера.

Ясный, отточенный, блестящий, местами афористичный язык его прозы скрывает то, как трудно давалась ему эта видимая легкость. На это потребовались долгие годы ученичества, десятилетия литературных опытов и примеривания к чужому мастерству. Журнальные статьи Стивенсон переписывал по семь-восемь раз. Незадолго до смерти он говорил, что на двадцать четыре страницы у него ушло три недели напряженного труда. А между тем собрание его сочинений обнимает до сорока томов. Львиная доля всего этого была написана за пятнадцать лет творческой зрелости. Умер Стивенсон на сорок пятом году, в том возрасте, в котором Дефо еще и не помышлял о Робинзоне Крузо, Конрад и Шервуд Андерсон едва начинали свою творческую деятельность, Вальтер Скотт не написал ни одного своего исто-

рического романа и даже рано начавший Диккенс — пяти последних романов, включая «Крошку Доррит». А к напечатанным вещам Стивенсона надо прибавить несметное количество начатых и задуманных романов, рассказов, очерков, биографических работ и пьес.

Тогда как в области художественного очерка Стивенсон уже в 70-х годах достиг законченного мастерства, его беллетристические произведения этих лет еще носят характер опытов и стилизаций. Однако каждую вещь Стивенсон окрашивает по-своему.

7

«Новые сказки Шехеразады» («New Arabian Nights», 1882, написаны в 1878 году) по самому заглавию своему являются продолжением старой традиции фабульного рассказа. Это одновременно и попытка внести романтику в обыденную жизнь, и сатира на общество, изжившее себя и пытающееся вернуть вкус к жизни, играя с опасностью и смертью. В «Клубе самоубийц» ставкой азартной игры служит жизнь, а организатор клуба услужливо освобождает своих клиентов от излишних колебаний, связанных с расплатой, заставляя их убивать друг друга. В таком гротескном преломлении осуществляется провозглашенный Стивенсоном девиз: «Жить надо опасно». Вместе с тем явственно проглядывает ирония Стивенсона. Ироничен Лондон, принимающий очертания какого-то сказочного Багдада, где подвизается некий принц Флоризель — не то мудрый Гарун-аль-Рашид, восстанавливающий справедливость, не то косвенная пародия на Эдуарда принца Уэльского, как раз в те годы забавлявшегося инкогнито по столицам Европы, прежде чем стать королем Эдуардом VII.

Стилизации Стивенсона на темы французского средневековья также трактованы им по-своему. Таков его рассказ «Ночлег Франсуа Вийона» («A Lodging for the Night»). В отличие от очерка о Вийоне, в котором Стивенсон, в угоду читателям, как и в очерке об Уитмене, снова жертвовал «частицей правды», в рассказе он раскрывает свое истинное отношение к беспутному поэту. Бродяга и преступник Вийон после ночи кутежа и убийств ищет ночлега в доме почтенного сеньора. Сло-

во за слово у ник разгорается спор, в котором Стивенсон как бы становится на сторону Вийона, когда тот говорит выгоняющему его хозяину: «Я украду две бараньи котлеты, да так, что никто и не проснется... А вы нагрянете с победными фанфарами, заберете всю овцу целиком, да еще прибьете в придачу... Спросите фермера, кого из нас он предпочтет, кого из нас он с проклятием вспоминает в бессонные зимние ночи?»

С фабульной стороны «Дом на дюнах» («The Pavilion on the Links») — это рассказ о мести итальянцев, участников национально-освободительного движения, банкиру, с помощью злостного банкротства лишившему их денег, предназначенных на финансирование восстания. Это искренний, хотя и наивный вклад в те проявления сочувствия, которое вызвало в передовых кругах Англии (в частности, среди поэтов — от Байрона и Шелли до Суинберна) национально-освободительное движение в Италии. Революционеры 60—70-х годов представляются героям Стивенсона по старинке карбонариями, и действительно, они наряжены в широкополые шляпы и плащи каких-то благородных бандитов-мстителей. В эгоисте Норсморе совершается крутой перелом в байроническом духе от скучающего мизантропа к борцу за угнетенных. Свое, стивенсоновское, в частности стилистические достоинства повести, обнаруживается в явном соперничестве с Дефо, в скупом энергичном повествовании или зловещей картине Грэденской топи, на которой герой обнаруживает, подобно Робинзону, «следы» — в данном случае широкополую шляпу поглощенного песками итальянца.

8

На грани 80-х годов Стивенсон окончательно находит себя как писатель моря и авантюры. Еще ребенком Стивенсон часто сопровождал отца в его инспекционных поездках по маякам, и эти ранние впечатления запомнились ему на всю жизнь, как и рассказы моряков, бакенщиков, маячных сторожей. Теперь все это пошло в дело. В 1881 году им был написан роман «Остров сокровищ» («Treasure Island»). Фабула «Острова сокровищ» настолько популярна, что пересказывать ее

излишне. О том, как он создавался, рассказывает сам Стивенсон: «Холодным сентябрьским утром у весело потрескивающего камина и под стук проливного дождя я начал «Судового повара», как первоначально называлась книга».

Началось все, как водится, с игры. Плохая погода держала взаперти всех, и надо было чем-нибудь занять маленького Ллойда. Стивенсон затеял с ним игру и нарисовал карту воображаемого Острова сокровищ. А дальше, как это не раз бывало, вымышленный остров стал населяться людьми, воспоминания об одноногом неистовом поэте Вильяме Хенли подсказали Стивенсону образ калеки повара, которому подчиняются и которого боятся все здоровые. Возникала одна глава за другой, и Стивенсон тут же читал их пасынку. Он рассчитывал на одного юного слушателя, их оказалось двое. К малому прибавился старый, к внуку — дед. Они с упоением слушали про пиратов и сокровища и давали советы; в частности, отец Стивенсона придумал содержимое сундука Билла Бонса и название для судна Старого Флинта. Из полузабытых реминисценций сплеталась новая и крепкая ткань вымыслов, осуществлялась наконец давняя мечта Стивенсона — возвести в перл создания традиционную и несложную историю из тех, какими он сам увлекался в детстве. «Книга сочинялась для мальчиков, не требовалось ни психологии, ни красот, и мальчик был тут же под рукой для проверки. Женщин в книге не должно было быть». Как позднее писал Стивенсон, «сложный характер для мальчика — это книга за семью печатями; для него пират — это борода, широкие морские штаны и полный набор пистолетов». Однако дело не обошлось и без сложного характера: Джон Сильвер — это нешаблонная фигура. Основное чувство, внушаемое одноногим Сильвером, это страх, и нарастает он постепенно. Сначала, еще до появления Сильвера, Билл Бонс живет в напряженном ожидании «одноногого моряка», потом Бен Гунн вспоминает о капитане Флинте: «О, он был храбрец, этот Флинт. Он не боялся никого, разве только Сильвера». И сам Сильвер лишь как бы поддакивает им, говоря, что «многие боялись Пью, многие — Флинта, но Флинт сам меня побаивался. Побаивался и гордился мной. Команда у него была самая разнузданная, — сам дьявол по-

боялся бы с ней пуститься в море. Вы знаете, что я вовсе не хвастун и компанейский малый. Но, уверяю вас, когда я был подштурманом, то все старые пираты Флинта слушались меня, как овечки». И на протяжении всей книги дьявольская хитрость, изворотливость и бесстрашие Сильвера подтверждают эти оценки.

Отдельные сцены: то, как, постукивая палкой, бредет по дороге слепой Пью, и то, как он гибнет под копытами, то, как Сильвер убивает матроса своим костылем, крик попугая и песня матросов — все это запоминается на всю жизнь. Для того чтобы вести рассказ от первого лица, Стивенсон поручает его второстепенному персонажу, мальчику Джиму Гокинсу, который очень естественно оказывается свидетелем всего происходящего. Когда это нужно, рассказ без всякой натяжки переходит к доктору, и достигнутое художественное единство от этого нисколько не страдает.

Друзья Стивенсона устроили роман в детский журнал, где он и был напечатан не за подписью никому не известного Стивенсона, а под вымышленным именем «Капитан Джордж Норс». Очевидно, роман имел успех у юных читателей, но до широкой публики не дошел, и только когда через два года он был напечатан отдельной книгой, это стало настоящей литературной сенсацией. Критики утверждали, что со времени «Робинзона Крузо» Англия не знала такого увлечения какой-либо книгой. Весь тираж был мгновенно раскуплен. Рассказывали, что Гладстон, случайно увидев «Остров сокровищ» у своего коллеги по кабинету министров Розбери, весь следующий день напрасно проискал книгу по магазинам. Очевидно, Розбери так и не уступил ему своего экземпляра.

Из более поздних книг к морскому жанру относится роман «Тайна корабля» («The Wrecker», 1892), написанный в сотрудничестве с Ллойдом Осборном. В основу довольно запутанной фабулы положено преступление поневоле. Тайну его хранит корабль, потерпевший крушение у одного из дальних островов Тихого океана. Привлеченные надеждой на затаенные сокровища, герои романа покупают на аукционе остатки корабля. Оказывается, что они купили не сокровища, а всего лишь ключ к разгадке. После сложных перипетий все объясняется.

Характерно, что теперь Стивенсона уже не удовлетворяла чистая авантюра, ему хотелось связать ее с жизнью. И вот в эпилоге он пишет: «Тон века, его движение, смешение рас и классов в погоне за долларом, бешеная и не совсем лишенная романтики борьба за существование, с ее разнообразием профессий и обстановки, и, в частности, два типа — американского афериста и американского же моряка-торговца — вот материал, которым мы решили заняться более или менее обстоятельно, рассчитывая сделать из него уток для нашей, не слишком ценной, основы. Отсюда отец Додда, и Пинкертон, и Нэрс, и пикники «дромадеров», и работа железнодорожной артели в Новом Южном Уэльсе». В результате реалистический фон оказался во многом интереснее и значительнее фабулы. Некоторые наблюдения над американским бытом принадлежат Ллойду Осборну, но в стиле всей книги чувствуется рука Стивенсона: с блеском и юмором описаны им в первых главах богемные годы, проведенные в Париже; характерно для его поэтики описание рубки покинутого корабля. Распадающаяся вещь напоминает здесь разлагающийся труп человека. «Смерть произведения рук человеческих, — говорит Стивенсон, — так же печальна, как смерть самого человека, — и от всего окружающего на меня веяло трагедией».

Море породило и заглавный рассказ сборника «Веселые ребята» («The Merry Men», 1887) и многие полинезийские очерки.

9

Болезнь навсегда разлучила Стивенсона с родной Шотландией, но он никогда не забывал ее и посвятил ей целый ряд произведений. Стивенсон давно интересовался шотландской стариной, читал и перечитывал и старинные документы и романы Вальтера Скотта, вспоминал песни и рассказы своей няни, и на его страницах звучали интонации и ритмы старой шотландской прозы XVII—XVIII веков. Это особенно сказалось в рассказе «Окаянная Дженет» («Thrawn Janet») о женщине, продавшей душу дьяволу, и во вставном эпизоде романа «Катриона» в предании о Тоде Лапрэйке. В романах Стивенсона отражена борьба шотландских гор-

цев против горожан, подчинившихся Англии, есть отголоски якобитских восстаний, но все же по существу они, особенно книги о Дэвиде Бальфуре, скорее не исторический роман, а семейная хроника на материале семейных преданий Стивенсона и предков по материнской линии — Бальфуров.

В «Похищенном» («Kidnapped», 1886) нет стройной и связной авантюрной фабулы, ее заменяет цепь неожиданностей. Шотландский юноша, Дэвид Бальфур, едва избежав подстроенной ему смертельной ловушки, продан злобным и скупым дядей на корабль, похищен капитаном и плывет за море. Внезапно появляется кавалер-якобит Алан Брэк. Он освобождает Дэвида, а затем оба они нежданно-негаданно становятся свидетелями исторического Аппинского убийства одного из главарей покорившегося клана и вынуждены бежать.

В «Катрионе» («Catriona», 1893) рассказано, как Дэвид Бальфур старается снять с себя незаслуженные подозрения в соучастии в Аппинском убийстве и спасти обвиненного в нем Алана Брэка. В то же время это история борьбы за руку Катрионы.

Композиция романов неровная: Аппинское убийство и стремление Бальфура восстановить справедливость — механические стержни, на которые нанизаны всевозможные приключения; но отдельные сцены и типы незабываемы. Крушение, защита рубки, бегство через дебри горной Шотландии написаны сжато и сильно, фигуры очерчены четко и сразу. В книге сказались и слабые стороны Стивенсона: рядом с блестящими страницами, изображающими усталость и апатию Дэвида Бальфура, вся история его любви к Катрионе написана довольно вяло и рассудочно.

По меньшей мере две фигуры в романе поднимаются до подлинной типичности: это прежде всего болезненно чуткий ко всякой несправедливости, уважающий закон и право, склонный к мечтательности и сентиментальности, по-юношески надутый, обидчивый и упрямый, постоянно ссорящийся со своим другом Дэвид Бальфур и сам Алан Брэк — взбалмошный, легкомысленный, добрый и заносчивый храбрец. С большим юмором и психологическим мастерством, восхищавшим такого ценителя, как Генри Джеймс, описывает Стивенсон **эту** пару в момент, когда после победы в рубке Алан

Брэк, затянув старую гэльскую песню, охорашивается как петух и хочет осчастливить Дэвида, подарив ему пуговицу со своего камзола, а Дэвид и восхищается своим другом, и презирает его за легкомыслие. Бальфур обижается, что он не упомянут в победной песне Алана Брэка, что тот проигрывает его деньги. Со своей стороны, бретер Брэк не раз в пылу раздражения выхватывает шпагу. Но «Похищенный» — это книга о дружбе, выдерживающей любые испытания: Бальфур прощает своего легкомысленного друга, а Брэк вкладывает шпагу в ножны, говоря: «Не могу! Это было бы убийство». Запоминаются зловещие фигуры дяди Эбенезера и корабельщика Хосисона; великолепен Престонгрэйндж — «сановник, еще не совсем утративший облик человеческий»; скупо и четко показан слепой нищий, который не прочь при случае и поразбойничать.

10

На пороге смерти, находясь на островах южных морей, Стивенсон снова обратился к песням и преданиям, рассказам и образам, навеянным няней, к воспоминаниям о неистовых ссорах с отцом, осуждавшим атеистические и богемные взгляды сына. Свой последний роман «Уир Гермистон» («Weir of Hermiston», 1896) он писал с яростным воодушевлением, и под его пером возникал долгожданный шедевр, приближающийся к той трудной «значительной простоте», о которой он так давно мечтал. Книга насыщена атмосферой Шотландии конца XVIII — начала XIX века. Над всем нависла зловещая тень «судьи-вешателя», лорда Гермистона. Когда сын его Арчи осмелился осудить дело отца, тот заставил сына покинуть университет и поселиться в глуши, в родовом поместье, на попечении няни Кэрсти Эллиот. Арчи приглядывается к жизни горцев, становится своим человеком в семье «четырех черных братьев» Кэрсти. Среди братьев — овцевод, деревенский ткач, певец и пастух Дэнди, а четвертый — почтенный горожанин, поселившийся в Глазго и вступивший в долю торговой фирмы. Дочка его Кэрсти-младшая приезжает на лето в горы к родным и привлекает внимание Арчи. Скоро выясняется, что они любят друг друга, но Арчи сознает, что отец запретит их неравный брак, порядочность Ар-

чи заставляет его сторониться Кэрсти. На этом, собственно, и кончается написанная часть, в которой превосходно изображено, как коротал Арчи долгую зиму, как старая Кэрсти переживала вторую молодость, боготворя своего питомца, занимая его своими рассказами о старине.

Роман обрывается на полуслове, но сохранились свидетельства о том, как предполагал его закончить Стивенсон. К Арчи приезжает его однокашник по университету Фрэнк Иннс. Он пользуется уязвленным самолюбием и отчаянием девушки и соблазняет ее. Узнав об этом, Арчи убивает Фрэнка. Арчи судят, отец приговаривает его к повешению и тут же умирает от нервного потрясения. Замысел конца существовал, очевидно, в нескольких вариантах. Вот что пишет Стивенсон писателю Джеймсу Барри: «У старого Гермистона сын, которого он осуждает на смерть — или во всяком случае дело идет к э т о м у, — и я уже думал, что ему суждено быть повешенным. Но, размышляя над второстепенными персонажами, я увидел, что есть пять человек, которые могут, вернее, которые должны — напасть на тюрьму и сделать попытку освободить сына. Они все народ дюжий, и это должно им удаться. Ну так почему бы и нет? Почему бы молодому Гермистону не бежать из Англии и не обрести счастье, если он только сможет...»

По окончательному варианту «четыре черных брата», воодушевляемые старой Кэрсти Эллиот, поднимают свой клан на выручку Арчи, громят тюрьму, и Арчи с молодой Кэрсти бегут в Америку.

Роман написан сильно, в нем намечается уже и романтическая приподнятость, и реалистическая четкость. Отвратительный, но по-своему величавый образ судьи-вешателя, прекрасная в своей старости Кэрсти, глубокое понимание своего народа и мастерское владение его языком — все делает этот неоконченный роман лучшим произведением Стивенсона.

Он писал его в лихорадочном душевном напряжении, которое сам он считал для себя уже непосильным. «Ну как я справлюсь с этим?» — говорил он, кончив одну из глав. Однако сознание успеха поддерживало в нем творческий накал до того самого дня, когда он не выдержал последнего усилия.

11

Наконец, третьей творческой вершины Стивенсон достиг в своем этическом цикле о природе зла. На обостренную пуританскую заинтересованность проблемой добра и зла наслаивались во времена Стивенсона актуальные проблемы его века.

Стивенсон давно вглядывался в пробуждение и проявление зла. Рискованные выходки Никольсона и явные преступления Вийона представляются ему еще только игрой неприкаянной силы, которая уже по контрасту импонировала ему как тяжелобольному человеку. Угрюмые, властные, своенравные шотландские кальвинисты почитали своего страшного библейского бога мести и крови как судью карающего, преклоняясь перед его силой. Приняв это наследие, Стивенсон от формулы: «В начале было дело» — переходит к славословию:

Создатель ты и боже сил
В делах себя ты проявил —

как к культу силы, которая способна осуществить дело. С другой стороны, его влечет здоровье и мощь земного человека; он заявляет: «Храбрость уважает храбрость» — и способен восхищаться беспутным храбрецом Аланом Брэком. Сила привлекает Стивенсона как функция здоровья, а не как грубое, а тем более циничное насилие. «Цинизм я ненавижу, — писал он, — больше самого дьявола, если это только не одно и то же». Однако сильному он способен прощать многое. Когда в образе Джона Сильвера зло было впервые выпущено Стивенсоном на волю, так велико было еще обаяние его подавляющей силы, что, вопреки омерзению и страху, внушаемому этим убийцей, Стивенсон щадит его. «О Сильвере мы больше ничего не слышали, и этот ужасный одноногий моряк наконец исчез из моей жизни. Вероятно, он отыскал свою негритянку и где-нибудь живет безбедно вместе с ней и со своим попугаем».

Вторая схватка добра и зла была показана Стивенсоном в романе «Владетель Баллантрэ» («The Master of Ballanlrae»). Книга задумана была в 1881 году еще в Шотландии, в основном написана в 1887 году в Америке и закончена только в 1889 году уже на Самоанских

островах. Книга впитала в себя интересы, волновавшие Стивенсона в разные периоды его жизни, и представляет конгломерат психологического и авантюрного жанров. С одной стороны, это превосходное аналитическое описание семьи Дэррисдиров. Волю и разум простого, доброго и недалекого Генри Дьюри подкашивает и враждебность жены, любящей его старшего брата Джемса, и дьявольская мстительность самого Владетеля Баллантрэ. С другой стороны, это рассказ об авантюрных странствованиях этого изгнанника-якобита по Индии, далеким морям и Америке.

Так же двойственна и манера письма. Это как бы конфликт мерзавца с маньяком, рассказанный трусом. Основной рассказчик — это управляющий Дэррисдиров — Эфраим Маккелар. Душою он смел и непреклонен, но телом робок, и это с большим юмором вскрывается в ходе повествования. Кроме того, в книгу включен и дневник кавалера Бэрка о приключениях в Индии, рассказ проводника о странствиях в Америке. Интересная как замысел, книга эта была не до конца воплощена Стивенсоном. Он дописывал ее с величайшим напряжением. Уже после окончания книги он пишет: «Конец Владетеля — да, у меня никогда не было таких трудностей в работе! И еще справился ли я с ними?» Сомнения эти были обоснованны. «Владетель Баллантрэ» неровная книга, но все же это самое интересное, ключевое произведение Стивенсона. Оно объединяет основные его жанры и темы, влияние Вальтера Скотта в «домашних» и Дефо в пиратских главах. Тут и Шотландия, и море, корсары и якобиты, реалистический психологизм и романтика действия, прямой показ и косвенное изображение, и очень жаль, что книгу портит надуманный фактотум Владетеля, индусский факир. Секундра Дасс, неубедительные сцены мнимой смерти и неудачного оживления и вообще недотянутый конец. Общий тон книги мрачный и трагический. Демоническая фигура Баллантрэ, в которую, по выражению одного из критиков, Стивенсон вложил все то, что он знал о дьяволе, это один из самых сложных и парадоксальных образов Стивенсона, вызывающий в самом авторе какое-то боязливое почтение. Кончается книга бесцельной гибелью обоих братьев-врагов, но остается смутное впечатление, что добро, в ней воплощенное,

слабо и бесцветно, а зло — притягательно и полно своеобразного обаяния.

Стивенсон сознавал сложность и противоречивость человека, видел это и в себе и в других. «Я по природе плохой человек, — писал он в одном из писем, — для того, чтобы быть лучше, мне необходимо немножко страдания». Он знал и высоко ценил Достоевского. «Раскольников» — это лучшая из книг, прочитанных мною за последние десять лет», — пишет он в год создания «Доктора Джекиля и мистера Хайда». Он защищает «Преступление и наказание» от нападок Джеймса: «Многие считают книгу скучной: Генри Джеймс не мог кончить ее, а меня она сама, по правде сказать, чуть не прикончила. Это был словно приступ тяжелой болезни». Рассказ «Маркхэйм» — это этюд на тему «Преступления и наказания», в котором убийца, подобно Раскольникову, приходит к сознанию необходимости покаяться. Так все явственнее звучит у Стивенсона мотив искупления вины.

Кроме «Преступления и наказания» Стивенсон читал «Униженных и оскорбленных», знал, вероятно, и другие романы Достоевского, ведь разговор Ивана Карамазова с чертом — это лучший анализ именно того состояния раздвоенности, которое стало темой наиболее значительного произведения этического цикла — «Странной истории доктора Джекиля и мистера Хайда» («The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde», 1886). Стивенсон создает в этой книге жуткий символ духовного загнивания и распада личности, скрытого лицемерной респектабельной буржуазной моралью. Впервые эта тема была затронута Стивенсоном в «Сокровище Франшара» почти в идиллических тонах: там в проповеднике умеренности живет расточитель. Однако первое же испытание исправляет его. Теперь Стивенсон показывает, как в добродетельном Джекиле живет и с помощью некоего чудесного снадобья выделяется вторая его сущность — сгусток всего злого — мистер Хайд. С течением времени привычка зла берет верх, превращение Джекиля в Хайда начинает совершаться автоматически, и, чтобы не остаться навсегда Хайдом, Джекиль вынужден убить себя. Дело не только в раздвоении человека, но, и это гораздо страшнее, в том, что обе его ипостаси соединены неразрывно, что, уби-

вая Хайда, Джекиль убивает себя. Пессимистический, безнадежный вывод звучит грозным предостережением, а положительный итог книги — это попытка развенчать циничную, омерзительную, разнузданную силу зла.

Фантастика «Джекиля», как и всегда у Стивенсона, реалистична. Самый факт перевоплощения восходит, с одной стороны, к гипотезам Гексли о том, что в человеческой психике существует ряд напластований (числом до семи), которые разновременно входят в сферу сознания человека и определяют его характер; с другой стороны, к протестантским воззрениям о двойственной природе человека. Осязательность книги вызвала упрек Уайльда, который в «Упадке лжи» говорит, что «Джекиль» больше похож на медицинский отчет из «Ланцета», чем на беллетристику. В книге нет внезапного прыжка в фантастическое, происходит незаметный переход от реального к вероятному, от вероятного к возможному, от возможного к фантастическому — и это только усиливает впечатление. При чтении книги испытываешь тот холодок, который пробирал по коже всех приближавшихся к Хайду. Однако, в соответствии с установками Стивенсона, реализм книги не переступает какой-то черты: преступления Хайда остаются недосказанными, и читатель должен принимать их на веру.

Тема Хайда имела свою давнюю традицию: ближайший предшественник повести Стивенсона — это «Вильям Вильсон» Эдгара По, ближайший преемник — это «Портрет Дориана Грея» Уайльда. Однако обе эти вещи гораздо меньше затрагивают этическую проблему, волнующую Стивенсона. В них главное не борьба человека с собою, а красочная картина его деградации.

«Джекиль» имел неслыханный успех. В два месяца разошлось 40 тысяч экземпляров. Одним из любопытных свидетельств популярности был следующий случай. Через год после выхода в свет «Джекиля» из двух лоцманов, встречавших в Нью-Йорке корабль, на котором Стивенсон прибыл в Америку, один, сварливый, имел кличку Хайда, а другой, покладистый, — Джекиля, и имена эти вскоре вошли в словарь как нарицательные.

12

С годами Стивенсон все более отчуждается от той среды, отраву которой он носил в себе. Еще с юности он ненавидел внешнее отличие джентльмена — фрак, «это сочетание ливреи лакея с нарядом могильщика». «Как мне порицать Гладстона, — пишет он, — когда и сам я буржуа? когда я сижу и молчу? а почему? потому что я скептик, то есть буржуа. Мы ни во что не верим, Саймондс, ни вы, ни я... Вот почему Англия стоит теперь перед всем светом, обливаясь кровью и запятнанная позором». Когда отец купил для больного Стивенсона домик на южном солнечном побережье Англии, Стивенсон называет себя в письмах «проклятым домовладельцем». Он не хочет быть орудием морального назидания в руках «интеллигентного буржуа» — мецената, он ищет себе героя в среде богемы, но не находит новых Вийонов, а последовательные эстеты представляются ему тупицами. «Тупой человек, — писал он, — создается не природой, а степенью поглощения одним-единственным делом...» «Замкнутый в себе артист — существо такое же пошлое, как и многие буржуа». Чудились ему герои и среди бесшабашных, а в сущности беспринципных искателей приключений, которые в эпоху Стивенсона охотно шли наемниками буржуа в авангарде колониальной экспансии. Безрассудная смелость Алана Брэка виделась ему в жесте генерала Гордона, который отказался покинуть Хартум, осажденный восставшими махдистами. Однако хозяева Гордона, сидя в лондонском Сити, вели войну чеками, ими руководил голый расчет. Послав Гордона в Судан, при первой неудаче они отреклись от Гордона, и он погиб. Судьба Гордона приводила Стивенсона в бешенство. «В черные дни национального позора Хартумских событий» он пишет в письме к Саймондсу: «Никто, без различия взглядов и партий, не ощущает у нас ни тени нашего невыразимого унижения... Говорят, что когда пришла весть о смерти Гордона, Джон Милле, писавший в это время портрет Гладстона, был очень потрясен, а Гладстон только сказал: «Ну что ж, его погубило собственное безрассудство». Вот он — буржуа, вот каков он в натуре!» («Voilà le bourgeois! Le voilà nu»).

Так же как смелость Гордона, Стивенсону импони-

ровала и волевая сила певца английского империализма Вильяма Хенли, с которым его связывало не только соавторство в области драматургии, но и восхищение его жизнеспособностью и энергией. Это создавало у Стивенсона всякого рода романтические иллюзии о тех, кто вслед за Хенли мог сказать о себе:

Я — капитан души своей,
Своей судьбы хозяин властный.

«Агрессивный, навязчивый оптимизм Стивенсона, — говорит о нем Честертон, — был протестом против представления, что добро всегда неудачливо, но от утверждения, что добро всегда победоносно, многие соскальзывают к еще горшей иллюзии, что все победоносное и есть добро». Однако логика вещей скоро развеяла эти иллюзии. Недаром Хенли был прототипом Сильвера. Даже в личных взаимоотношениях со Стивенсоном сила Хенли оказалась грубой, заносчивой и ограниченной тупостью, и это привело к разрыву.

Идеализируя самоотверженность пионеров империализма, Стивенсон не мог закрывать глаза на логические следствия их жертвенной героики. Узнав о поражении, нанесенном англичанам бурами при Маджубе, он написал возмущенное письмо. Позор он видел не в разгроме, а в самом нападении, в том, что могучая нация, кичащаяся своим свободомыслием и склонная проповедовать свободолюбие другим, цинично напала на маленький вольнолюбивый народ. Опомнитесь, говорил Стивенсон, может случиться, что и сама Англия будет покорена сильным соперником.

Сочувствие к бурам было проявлением давней симпатии к простым и угнетенным людям. Не в пример своим чопорным соотечественникам, Стивенсон легко и быстро сходился с простыми людьми, невзирая на их национальность и положение. «Я был свой среди моряков, воров и трубочистов», — пишет он о годах юности; на эмигрантском пароходе он, по примеру санитара Уитмена, утешал, подбадривал приунывших эмигрантов, писал им письма на родину. Оказавшись на Полинезийских островах, Стивенсон смог наконец реализовать свою симпатию к простым людям и свою тягу к патриархальной романтике. К туземцам Стивенсон относился с приязнью и уважением. Ему нравились че-

стные, доверчивые и гордые самоанцы, с трудом переносившие «внедрение нового взгляда на деньги как на основу и сущность жизни» и «установление коммерческого строя вместо строя воинственного». В каком-то решающем смысле они были для него культурнее торгашей водкой, опиумом и оружием, которые представляли на островах европейскую культуру.

Стивенсон становится любимцем самоанцев. Его рассказ «Бес из бутылки», написанный на тему полинезийской сказки, появляется как первое печатное произведение на языке самоанцев. Среди них он иногда кажется себе «предводителем шотландского клана». Он заступается за них, когда они попадают в беду. Это случалось беспрестанно: самоанцы все время испытывали на себе тяжелую руку английских, американских и особенно немецких колонизаторов.

Берлинский договор 1889 года сохранил мнимый суверенитет самоанского короля, но по сути дела островами управлял немецкий консул, а англичане и американцы сохраняли экстерриториальность под защитой собственных консулов. Консулы и назначенные советники — немцы и шведы — вмешивались в распри туземцев, сажали их вождей в тюрьму в качестве заложников, грозили взорвать тюрьму динамитом, если туземцы попытаются освободить их, вымогали незаконные поборы, снаряжали карательные экспедиции и т. п.

Стивенсон пытался удержать самоанцев от безрассудных выступлений, которые могли вызвать побоище и окончательное их истребление. Добиваясь освобождения заложников, он написал ряд корреспонденций в «Таймс». Немецкие власти пытались его выслать, но безуспешно. Тут вступило в свои права колониальное соперничество немцев и англичан. А Бисмарк не захотел по этому ничтожному поводу ссориться с Англией, и немцы уступили.

В книге «Примечание к истории» («A Footnote to History», 1893) Стивенсон изложил злоключения, испытанные самоанцами за последние восемь лет. Он писал в ней о «неистовстве консулов» («furor consularis») при расправах колонизаторов с туземцами. Он высмеивал немцев, «подавленных своим величием и лишенных всякого чувства юмора», описывал не только их насилия, но и отношение их ко всякому вмешательству

извне, приводя их циничную отповедь: «Почему вы не даете этим собакам умирать?» И в заключение обращался к германскому императору с призывом вмешаться в бесчинства чиновников и оградить права туземцев. Призыв этот остался без ответа, если не считать ответом то, что в Германии книга эта была сожжена и на издателей наложен штраф.

Стивенсон долго и добросовестно работал над этой книгой, на время отложив все прочие замыслы. В одном из писем Сиднею Колвину жена Стивенсона юмористически жалуется: «Что за напасть иметь дело с гением... В его шотландскую Стивенсонову голову втемяшилось, что это его священный долг... и в этом состоянии он способен вносить в свои дневники одни лишь статистические данные».

13

Тематический круг стихов Стивенсона, собранных в двух сборниках — «Детский цветник стихов» («A Child's Garden of Verse», 1885) и «Подлесок» («Underwood», 1887), — очень несложен. В основном это стихи, посвященные жене, няне, стихи о детях, где сквозь образы детской очень часто проступает образ больного писателя, обреченного жить в «стране кровати» и играть в жизнь.

Когда я много дней хворал,
На двух подушках я лежал,
И чтоб весь день мне не скучать,
Игрушки дали мне в кровать.
Своих солдатиков порой
Я расставлял за строем строй,
Часами вел их на простор —
По одеялу, между гор.
Порой пускал я корабли;
По простыне их флоты шли;
Брал деревяшки иногда
И всюду строил города.
А сам я был как великан,
Лежащий над раздольем стран —
Над морем и громадой скал
Из простыни и одеял.

(Перевод В. Брюсова)

Наконец, это тема мужества и верности, которой посвящены такие стихи, как «Вересковое пиво».

Считая себя профессионалом литератором, кормившим себя и семью свою литературным трудом, Стивенсон не избежал и литературной поденщины. К этому разряду произведений, как по собственной оценке, так и по объективным результатам, относятся романы «Принц Отто» («Prince Otto», 1885), «Черная стрела» («The Black Arrow», 1888), «Сент-Ив» («St. Ives», 1887), авантюрные романы «Проклятый ящик» («The Wrong Box», 1889) и «Отлив» («The Ebb Tide», 1894), написанные в сотрудничестве с Ллойдом Осборном, сборник детективных рассказов «Динамитчик» («The Dynamiter», 1885), записанных Стивенсоном со слов Фанни Осборн как продолжение «Новых сказок Шехеразады», несколько пьес, написанных в сотрудничестве с В. Хенли, ряд очерков и т. п.

14

Стивенсон заслуженно считается одним из лучших английских стилистов. Как бы ни сближали его некоторые последователи со стилем Эдгара По, это основательно только в отношении таких вещей По, как «Золотой жук» или «Преступление на улице Морг». Стилю Стивенсона не свойственны декадентская пряность, гнилостность и зыбкость формы. Все у него четко, словно продуто свежим морским ветром, как будто выгравировано резцом, «сталью по камню». Он годами вырабатывал четкость и сжатость. «В любом повествовании есть лишь один способ быть искусным — это быть точным», — говорит он. И в другом месте: «Если в двух фразах выражено то, что может быть столь же ясно, убедительно и сильно сказано в одной, — то это работа дилетанта».

Стивенсон описывает людей сразу, немногими словами, но так, что их видишь как живых. Обычно он этим и ограничивается, но некоторые особенно сложные фигуры, такие, как Сильвер или Владетель Баллантрэ, обрисовываются на протяжении всей книги.

Стивенсон владеет методом косвенного и многократно преломленного изложения. В «Джекиле», в «Острове сокровищ» и особенно во «Владетеле Баллантрэ» он ведет рассказ с разных точек зрения устами нескольких рассказчиков.

Стиль Стивенсона разнообразен и гибок; наряду с короткими фразами мы встречаем у него сложные построения и периоды, напоминающие излюбленные «and sentences» английских писателей XX века.

Часто он дает сгусток жизни и событий, то, что само по себе возможно, но не обычно. Когда в романе «Тайна корабля» заходит разговор о том, какими способами сплавляют с судна нежелательных матросов, рассказчик замечает: «Я думал, что это проделывают только в авантюрных романах», на что капитан возражает ему: «В авантюрных романах много верного. Только в них все гуще, чем это бывает в жизни». Так оно часто и бывает в произведениях Стивенсона.

Стивенсон хочет освободить описание и повествование от всех эмоциональных наслоений, дать его в чистом виде. Но этот добровольно усвоенный им лаконизм иногда производит впечатление слабости, кажется, что он не смог дожать вещь до конца.

Ради желанной чистоты тона и четкости он чересчур многим жертвует и сам сознается в том, говоря, что часто срезал мясо до костей. Он чересчур прямо переходит к делу, не давая читателю освоиться с изображаемым.

Стиль его зачастую угловат, хотя и слажен. Он так неумолимо сжимает и конденсирует материал, что теряет при этом некоторую присущую жизни бессвязность. Он дает все нужное, ничего лишнего, но это какая-то неполная полнота. В ней нет ощущения воздуха и перспективы. Не позволяя своим героям разглагольствовать и повторяться, он как бы узурпирует у них слово, он делает их язык литературной речью от автора.

Великие английские реалисты XIX века были радушными, гостеприимными хозяевами, они охотно зазывали к себе своих героев и не уставали беседовать с ними, предоставляя им болтать сколько вздумается. Из этих как бы ненужных разговоров мы узнавали все новые и новые черточки. У Стивенсона в этой манере написаны только некоторые характеры, а чаще увлечение внешним показом и описанием действия приводит к обеднению характерного образа. Сознавая, что ни по жизненному опыту, ни по кругозору большие исторические темы ему не по плечу, и в соответствии

со своей поэтикой, Стивенсон склонен ограничивать свои задачи, не связывать себя историческими фактами и характерами. Он не пишет о хорошо известных исторических событиях и тем мельчит свои темы. Исторический материал он привлекает лишь как фон для авантюрных построений.

При всех этих недостатках, Стивенсон в своих узких рамках и в своем роде создает мастерские произведения, являясь классиком фабульного жанра, снискавшим при этом высокую честь стать писателем для детей.

В творчестве Стивенсона много чисто английских черт. В этом отношении типичны его пуританская закваска и морально-дидактическая основа ряда его вещей; его «романтика деяний»; общее для поздних романтиков, писавших после классического реализма XIX века, стремление соединить фабульный и психологический жанры и придать реальность самому невероятному вымыслу; наконец, мастерское владение жанром художественного очерка. В то же время в облике и в художественной манере Стивенсона есть много своеобразных черт. Романтик по основным своим взглядам на жизнь и искусство, он одновременно стремится к предельной ясности, предметности и пластичности. Он позитивист, даже когда фантазирует на самой грани невероятного. Он не замкнутый, чопорный островитянин-британец, а по натуре своей гражданин мира, всегда сохраняющий чувство справедливости. Он жизнерадостный, бодрый, полный насмешливого юмора человек даже на одре инвалида, оптимист даже в своих рискованных творческих экспериментах над глубинами человеческого падения.

Стивенсон работал в разных жанрах, по-своему и в меру своих сил продолжая традиции и Вальтера Скотта и Эдгара По. Однако после того, как Теккереем были написаны «Генри Эсмонд» и «Барри Линдон», уже трудно было писать исторические романы по старому романтическому шаблону — и Стивенсон, идя временами по следам Дефо и Теккерея, создает свою своеобразную манеру. Для того чтобы органически слить такие разнородные элементы, требовалось мастерство самого Стивенсона, и прямых наследников этого мастерства не оказалось. Однако ряд тем и мотивов Сти-

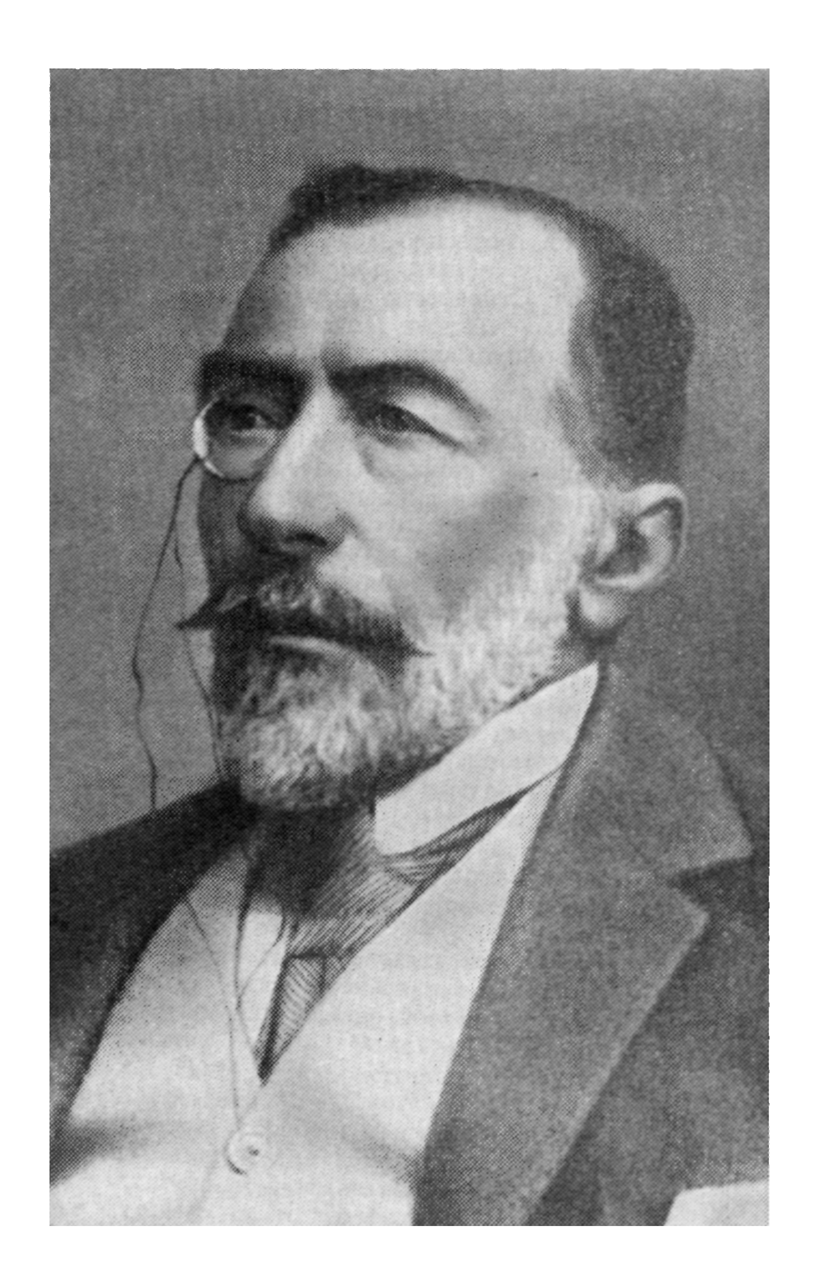
венсона прослеживается у некоторых английских писателей конца века.

Честертон развил ясный оптимизм Стивенсона в теорию воинствующего оптимизма несмотря ни на что, и многие излюбленные мысли и положения Стивенсона, не оправданные изменившейся обстановкой, зазвучали у Честертона гротескно и почти пародийно.

Морская тема и общая для обоих французская традиция роднят Стивенсона с Конрадом. В романе Стивенсона «Отлив» мы уже встречаем типичные для Конрада фигуры изломанных отщепенцев-авантюристов.

Отголоски произведений Стивенсона есть и у совсем непохожего на него Оскара Уайльда: так, «Портрет Дориана Грея» по-своему подхватывает тему «невидимки Джекиля», а успех стивенсоновских рассказов-притч мог способствовать появлению сказок Уайльда. Отточенная, по-новому лаконичная манера Стивенсона оказала влияние на выработку новеллистического мастерства Киплинга, а затем и некоторых американских писателей XX века.

1947 [?]





1

Джозеф Конрад (Joseph Conrad, 1857—1924) появился среди английских писателей как романтический пришелец. Это был поляк, ставший капитаном английского торгового флота, иноземец, скрепя сердце признанный мастером английской литературы. Изгнанник и бродяга, «человек без родины и без языка», он стремился создать себе почву на палубе корабля и в сфере искусства.

Его настоящее полное имя — Теодор Иозеф Конрад Наленч-Коженёвский. Он родился на Волыни в семье небогатого шляхтича, который в 1863 году, за участие в восстании, был сослан царским правительством в Вологду. Родители Конрада умерли, не вынеся тяжести ссылки, а мальчик в 1869 году остался в Кракове, куда был отпущен незадолго до смерти его безнадежно больной отец.

В детстве Конрад много читал. Особенно любил он морские романы, Фенимора Купера, капитана Мариэтта, читал умирающему отцу гранки его перевода «Тружеников моря» Виктора Гюго. Он увлекался описаниями путешествий по Африке Мунго Парка, Ливингстона и других исследователей. И в своих воспоминаниях и в повести «Сердце тьмы» он пишет о том, как десятилетним мальчиком, разглядывая белое пят-

но, занимавшее в то время на картах всю Центральную Африку, он говорил «с абсолютной уверенностью»: «Когда вырасту, я непременно буду там».

В 1874 году Конрад осуществил свою мечту и уехал в Марсель. Здесь он подружился с моряками и, плавая на мелких парусниках, учился азбуке морского дела. Юношеская пылкость и легитимистские традиции польского шляхтича вовлекли его в компанию международных авантюристов, которые снабжали испанских карлистов контрабандным оружием. Конрад принимал участие в рискованных рейсах шхуны «Тремолино», которую они в конце концов сами затопили, чтобы она не стала добычей нагонявшего ее пограничного катера.

Однако надо отдать справедливость Конраду, что сильнее всех сомнительных авантюр на него повлиял шкипер «Тремолино», старый корсиканец Доминико Сервони, который послужил прототипом для многих персонажей позднейших произведений Конрада. В те же годы Конрад сделал несколько рейсов в Вест-Индию. Воспоминания об экзотических странах Центральной Америки стали позднее, в романе «Ностромо», условно-реальным фоном, на который Конрад проецировал видоизмененный образ того же Сервони и девушки, которую он любил еще мальчиком в Польше.

После новых авантюр, которые закончились дуэлью и опасным ранением, Конрад решает, что, если оставаться в море, то надо пройти школу, и пройти ее у тех, кто считались в то время первыми моряками. В 1878 году Конрад поступает простым матросом в английский торговый флот и совершает ряд плаваний в Индийский океан, на острова Индонезии и по реке Конго — на путях к тому белому пятну, на которое ему так хотелось попасть в детстве. Все эти плавания дали богатый материал для его творчества. Исследователи нашли на Яве прототип его Олмейера, многие морские его повести основаны на действительных событиях его жизни.

Конрад неустанно учится морскому делу. В 1880 году он сдает экзамен на штурмана, в 1883 году на старшего помощника, в 1884 году он принимает английское подданство и в 1886-м сдает экзамен на капитана даль-

него плавания. Это была первая жизненная победа. Он добился поставленной цели — из искателя приключений стал моряком. Уже в конце жизни он говорил о своей первой профессии: «Я был доволен ею... Я был бы совершенно доволен ею и по сей день».

Однако Конрад был человеком долга. Дело свое надо было выполнять хорошо, а этому мешал ряд обстоятельств. Во-первых, болезни. Еще в 1887 году он был жестоко ушиблен обломками упавшей реи, в Конго едва не умер от тропической лихорадки и дизентерии, скоро к этому прибавилась подагра и тяжелое расстройство нервной системы. Все это уже в начале 90-х годов сделало его и физически и психически непригодным к тяжелой морской службе. В 1891 году он отклоняет предложенную ему должность капитана, а позднее в автобиографической записке 1900 года пишет: «Здоровье его было так глубоко и безнадежно подорвано, что, проведя еще два года на море, он вынужден был признать, что элементарная добросовестность заставляет его оставить морскую службу по непригодности к продолжению избранной им профессии». В 1893 году Конрад совершил последнее свое плавание, хотя до 1905 года не оставлял безрезультатных попыток вернуться к профессии моряка.

Была, однако, и другая причина: он начал писать. В семье Коженёвских было много любителей литературы: отец Конрада переводил Гюго и Шекспира, дядя писал мемуары. Уже с 1889 года сам Конрад между делом пишет свой первый роман, но не придает этому серьезного значения. Однако, когда он оказался за бортом, на суше, когда одно из лондонских издательств напечатало в 1895 году его роман «Каприз Олмейера» — и когда, послушавшись своего литературного советчика Эдуарда Гарнетта, он решил продолжать работу в литературе, — Конрад не ограничился любительской записью своих богатых впечатлений. Он и тут поставил себе самую трудную задачу.

Оторвавшись от родной почвы и языка, он к тому же не надеялся заинтересовать польского читателя своими рассказами о море. Хорошо зная французский язык и литературу, он мог бы писать по-французски. Но Конрад был упрям и последователен: «Если быть моряком, то в английском флоте, если писать о море,

то по-английски», —и он продолжал писать по-английски.

Для удобства обозрения можно разбить обильное и многообразное творчество Конрада на несколько довольно четко разграниченных групп. Дебютировал Конрад романами «Каприз Олмейера» («Almayers's Folly», 1895) и «Изгнанник» («An Outcast of the Islands», 1896), в которых были уже намечены некоторые из тем, мотивов и типов позднейших его произведений.

За ними следует центральный его цикл морских повестей: «Негр с «Нарцисса» («The Nigger of the «Narcissus», 1897), «Молодость» («Youth», 1902), «Тайфун» («Typhoon», 1903), — все о победе человека над стихией. К ним примыкает книга морских реминисценций «Зеркало моря» («The Mirror of the Sea», 1906).

Далее идут книги переходного типа, в которых морская и экзотическая тема осложняется повышенным интересом к внутреннему миру человека. Это «Рассказы о непокое» («Tales of Unrest», 1898), «Лорд Джим» («Lord Jim», 1900), «Сердце тьмы» («Heart of Darkness», 1902) и позднее «Рассказы о суше и море» («Twixt Land and Sea», 1912). «Лорд Джим» был свидетельством кризиса и поворотным пунктом, за которым наметилось несколько разведок в различных направлениях.

Такой разведкой была единственная и малоубедительная попытка Конрада в романе «Ностромо» («Nostromo», 1904) дать широкую картину нравов экзотической Центрально-Американской Республики, потрясаемой опереточными переворотами. Тот же характер разведки носят романы «Тайный агент» («The Secret Agent», 1907) и «На взгляд Запада» («Under Western Eyes», 1911) — два малоудачных экскурса в область психологии восточноевропейского человека, из чего получается у Конрада лишь пасквиль на террористов, иной раз неотличимых от провокаторов.

Затем идет серия больших романов: «Случай» («Chance», 1914), «Победа» («Victory», 1915), «Теневая черта» («The Shadow Line», 1917), «Золотая стрела» («The Arrow of Gold», 1919), «На отмелях» («The Rescue», 1920). В них Конрад углубляется в кропотливый психологический анализ, рассматривает проблему поражения человека в борьбе с самим собой и применяет

усложненную манеру косвенного повествования в духе Генри Джеймса.

Наконец, в последних романах — «Морской бродяга» («The Rover», 1923) и неоконченном «Ожидание» («Suspense») — Конрад отказывается от аналитического метода и возвращается к прямому динамическому повествованию на исторические темы.

В морских повестях Конрада герой оторван от земли: почва его — это палуба корабля и судовой коллектив. Он один из тех, кто и находясь в колониях почти избавлен от непосредственной «черной» работы колонизаторства, но кто, однако, входит в обслуживающий персонал колониальной экспансии. В произведениях, отражающих опыт первой половины его жизни, Конрад становится на позицию профессионала и, выгораживая «любого из нас, моряков», идеализирует их.

Конрад осуждает применение грубой силы, попирающей справедливость. У него и потенциально сильные люди, попадая в сложные колониальные условия, требующие от них, кроме всего прочего, и сделки со своей совестью, ломаются и гибнут.

Когда они соприкасаются с туземцами, то в отличие от нерассуждающих, бронированных колонизаторов Киплинга, слепо несущих «бремя белого человека», способных на любое злодеяние и поддающихся только физическому краху, люди Конрада оказываются менее устойчивыми, более склонными к сомнениям, но их гибель приходит в результате прежде всего поражения в борьбе с самим собой.

Во второй половине жизни Конрад все более становился выразителем утонченных кругов космополитической литературной интеллигенции Лондона, которая приняла в свою среду и самого Конрада, и американцев Генри Джеймса и Т. С. Элиота, и учеников французского модернизма.

Сохраняя еще видимость экзотического фона и авантюрной фабулы, Конрад сосредоточивает свое внимание на внутренней жизни героев. Он все кропотливее копается в болезненной психике беспочвенных изгнанников, взбалмошных индивидуалистов, людей, поставивших себя вне общества, потерявших цель и смысл жизни и гибнущих бесполезно и бессмысленно.

2

Первой из повестей о море был «Негр с «Нарцисса», с последовательно менявшимся подзаголовком: «Повесть о кораблях и людях», «Повесть о полубаке», «Повесть о море» или, как уточняет посвящение, «О моих морских друзьях». Это было беллетризованное описание плавания Конрада из Бомбея в Лондон в 1884 году на корабле «Нарцисс» — простая повесть о том, как в повседневной работе и в штормовых авралах сплачивается судовой коллектив. Вот ветеран корабля — Сингльтон, «старый, как само время», который «совершал рейсы на юг с двенадцатилетнего возраста и за последние сорок пять лет прожил на берегу не больше сорока месяцев». «Много лет он слышал, как его называли «Старый Сингльтон», и спокойно принимал эту кличку. Годы, казалось, не причиняли ему никакого вреда, и он, поддаваясь всем соблазнам и выдерживая бесчисленные штормы, оставался как бы неразрушимым. Он задыхался от зноя, дрожал от холода, переносил голод, жажду, разгул; за свою долгую жизнь он прошел через множество испытаний и познал все восторги бытия». «Он был настолько стар, что мог помнить еще суда, торговавшие невольниками, кровавые мятежи, быть может, пиратов?» «И он испытал уже все, что только может случиться в широком море». В самый разгар шторма, в общем смятении и сумятице, «в стороне от всех, на краю кормы, стоял у руля старый Сингльтон, благоразумно засунув свою белую бороду под верхнюю пуговицу блестящего дождевика. Покачиваясь над грохотом и суматохой волн, он возвышался в суровом спокойствии, всеми забытый, напряженно следя своими зоркими старыми глазами за искалеченным кораблем, который открывался перед ним во всю длину, наклонившись вперед в порыве качки. Перед его высокой прямой фигурой двигались одни только перекрещенные руки, ловкие, всегда готовые решительным поворотом задержать или снова ускорить быстрое вращение ручек штурвала. Он внимательно управлял рулем». И бессменно управлял им тридцать часов подряд. В нем и сила и простая мудрость моря.

А вот другой полюс — щуплый, юркий, наглый, об-

трепанный и грязный прощелыга Донкин. «Это был один из тех, кто не умеет управлять рулем, не умеет сплеснивать, кто увиливает от работы в темные ночи, кто, взобравшись наверх, как безумный, цепляется обеими руками и ногами за реи, осыпая бранью ветер, дождь, темноту; один из тех, кто клянет море в то время, когда другие работают. Такие люди последними уходят на работу и первыми возвращаются с нее. Они почти ничего не умеют делать и не желают делать того, что умеют... Симпатичные и достойные существа, которые совершенно незнакомы с мужеством, выносливостью, сознанием долга, преданностью и молчаливой товарищеской верностью, связывающей воедино судовую команду. Это независимые отпрыски разнузданной вольницы трущоб, питающие непримиримую ненависть и презрение к суровому труду моряков». Как настоящий лондонский люмпен, этот кокни считает себя выше всех этих «грязных иностранцев», он подлинный джинго. «Попробуй дать волю этим проклятым иноземцам, они сейчас и ноги на стол. Их надо во как!» В конце плавания он крадет деньги из сундука умирающего негра, чтобы с их помощью обосноваться на суше. Но корабль — это не только Синглтон и Донкин. Это вся сборная команда, в которой на два десятка матросов были финн, и два норвежца, и ирландец, и поляк, и негр. Команда прекрасно понимает Донкина, но экипирует его, когда он полуголый вваливается в кубрик. Они ненавидят мнимого притворщика, а на деле смертельно больного негра за то, что он тиранит их своими капризами, но трогательно заботятся о нем, с опасностью для жизни спасают его в шторм. Они близки к мятежу, когда им кажется, что капитан плохо к нему относится. Все вместе «они были сильны, как сильны те, кто не знает ни сомнений, ни надежд. Они были нетерпеливы и выносливы, буйны и преданны, своевольны и верны. Благонамеренные люди, пытаясь изобразить их, утверждали, будто они вечно ныли над каждым глотком пищи и работали в постоянном страхе за свою жизнь. Но на самом деле это были люди, которые знали труд, лишения, насилие, разгул, но не знали страха и не носили в сердце злобы. Этими людьми было трудно командовать, но зато ничего не стоило воодушевить их...». «Они были обречены на труд, тяжелый и беспрерывный — от

восхода до заката и от заката до восхода», и это были «люди незаметные, отходчивые, люди, способные вынести все». Хотя в пору плавания на настоящем «Нарциссе» Конрад был уже вторым помощником, но в повесть он вплетает то, что сам пережил, еще будучи матросом. Он сливается с командой, и только по окончании рейса, когда все разбредаются с корабля, он переходит с «мы» на «я», таким образом в самой манере повествования подчеркивая свою нерасторжимую связь с кораблем и командой.

Самая романтичная из морских повестей — это «Молодость». В ней Конрад с большим подъемом и лиризмом вспоминает свое первое путешествие на восток и тот непобедимый энтузиазм юности, который в соединении с суровым упорством бывалых моряков преодолевает все препятствия и опасности, оправдывая девиз их корабля: «Делай или умри!» Прозаический случай самовозгорания угля на барке «Джуди» дает повод для апофеоза молодости и моря. Лейтмотив повести — горделивое сознание: «Это мое первое плавание... и я переношу его не хуже, чем все эти люди...» «Я подвергся испытанию и выдержал его...» Сознание, что именно море «дало вам случай почувствовать вашу силу». Это, в сущности, поэма в прозе, чем и оправдывается эмоциональная приподнятость ее стиля: «Ах, доброе старое время! Доброе старое время! Молодость и море! Надежды и море! Славное, сильное м о р е , — соленое, горькое море, которое умеет нашептывать вам, и реветь на вас, и вышибать из вас дух!»

С наибольшей полнотой раскрывается тема моря *в* самом зрелом произведении этого цикла — в повести «Тайфун». Это образец мастерства Конрада. С большой изобразительной силой и знанием дела он на многих десятках страниц описывает испытания, которым подвергает моряков свирепый тайфун, с юмором рисует скромных людей, которые сами не сознают своего героизма, и с большой едкостью показывает, как сухопутные родственники воспринимают их письма, в которых скупо и деловито упомянуто о том, что пережили они на море.

Основная фигура повести капитан Мак-Уирр «нисколько не похож на воображаемого романтическо го ш к и п е р а », — внешне это самая заурядная фигура. Он

заботится о каких-то дверных замках, не понимает и не выносит образных выражений, заполняет письма домой подобием выдержек из судового журнала. Он не понимает, почему бы и не ходить его кораблю под белым слоном сиамского флага, если это угодно и выгодно судовладельцам. Но зато он не понимает, как это можно «удирать от шторма». Во время тайфуна он в самые страшные минуты не теряет уверенности: «Выдержим! Пробьемся!..» «Навстречу! Все время навстречу — только так вы пробьетесь. Не давайте сбить себя с толку, идите напролом!» — преодолевая разъединяющую силу ветра, говорит он помощнику — и ведет корабль напролом. На капитанском мостике он внушает уважение и в свою очередь с уважением относится к своей команде, к помощникам, к рулевому, которого он ободряет уставной формулой: «Хорошо, Хэккет!»

Несмотря на свою суровость и кажущуюся ограниченность, он по-своему благожелателен. Он соблюдает не только интересы своего корабля и судовладельца, но также «интересы всех остальных». Во время шторма качка разбила сундуки трюмных пассажиров-китайцев. Мак-Уирр по крайнему своему разумению вершит Соломонов суд, разделяя эти деньги поровну между всеми пострадавшими. Когда у запертых в трюме китайцев вспыхивает драка за перемешанные деньги, он находит способ прекратить ее, гоняя пассажиров по всему трюму и не давая им опомниться. Но характерно, что способ этот, при всей благожелательности Мак-Уирра, очень напоминает то, как у Киплинга англичане, стравив индусов с мусульманами, гоняют их по улицам, чтобы те, одумавшись, чего доброго, не обрушились сообща на самих англичан.

Конрад показывает Мак-Уирра и со стороны: в оценке помощника Джукса, в оценке жены. «Лениво пробегая бесчисленные страницы его письма» и пропустив беглое упоминание о том, что был момент, когда он не рассчитывал больше увидеть их, жена, найдя в конце письма слова: «...вновь увидеть тебя и детей», сделала нетерпеливое движение. «Он вечно только и думает о том, чтобы вернуться домой! А он никогда раньше не получал такого хорошего жалованья». И немного погодя, в разговоре с приятельницей, она говорит:

«Нет, он еще не возвращался. Конечно, это очень грустно, что он не с нами, но такое утешение знать, что он так прекрасно себя чувствует. Тамошний климат ему очень подходит!» — словно бедняга Мак-Уирр плавал в китайских морях в качестве туриста для поправления своего здоровья.

А на деле хотя руководит им прежде всего долг моряка, но «странствует он по морям с единственной видимой целью — добыть пропитание, одежду и кров для трех существ, живущих на суше» (формула, которую позднее Конрад применял и говоря о своей собственной литературной работе).

Деньги — это основная пружина еще одной морской повести — «На последнем пределе» («The End of the Tether»). Капитан Уоллей, известный в Индонезии моряк, «в юности смельчак Гарри Уоллей», именем которого назван остров и пролив, намного сокращающий путь, на старости лет разорился и, чтобы обеспечить дочь, нанимается капитаном на старую посудину «Софала». В довершение несчастья он слепнет, но, чтобы не лишиться последнего заработка и внесенного пая, скрывает это с помощью верного рулевого-малайца. Когда владелец губит корабль, чтобы получить страховую премию, и слепой капитан не может предотвратить этого, он остается на гибнущем судне, чтобы ценою жизни сохранить этот пай, который хоть сколько-нибудь обеспечит его дочь. Эта простая и сдержанная трагедия искреннего и сильно чувствующего человека вызвана властью и проклятием денег.

3

Многие, в том числе соавтор Конрада Форд Мэдокс Форд, стремились доказать, что Конрад ненавидел море, «как покинутую любовницу», что он боялся его, как «маленький человек, которому приходилось бороться с огромностью моря». На самом деле отношение Конрада к морю было гораздо сложнее и достойнее. Он действительно перерос свое юношеское слепое восхищение морем. «Что такое море?.. Оно неверно, изменчиво, бесформенно и опасно. Когда оно не оживлено вечно меняющимся великолепием неба, есть нечто безжизненное в его покое и нечто тупое в его ярости, которая

неутолима, нескончаема, упорна и бесцельна, — серое мохнатое чудище — оно бесится, как старый людоед, от которого ускользает его добыча. Самая его огромность утомительна». В другом месте он говорит: «Уже другими глазами я гляжу на море, я понял, что оно способно обмануть самозабвенную горячность юности с той же неумолимостью и безразличием к добру и злу, с каким оно обманет и алчную низость и благороднейший героизм. Мое представление об его великодушном величии рассеялось, и я увидел настоящее море — море, которое играет и крепкими судами, и сердцами людей, пока не разобьет их... Открытое для всякого и ни для кого не милосердное, оно пускает в ход свое очарование, чтобы губить лучших. Любовь к нему не приведет к добру». Конрад покинул море, потому что болезнь мешала ему быть капитаном, потому что к суше его привязывали семья и литература, но зов моря для него никогда не умолкал. «Прошлой ночью дул сильный ветер, — пишет он в письме 1898 года, — и я лежал без сна, думая, чего бы я не отдал за возможность быть в море, душой какого-нибудь верного, надежного корабля, и идти под штормовыми парусами за тысячу миль от берегов».

«Ненавижу и люблю — таков символ веры тех, кто сознательно или слепо вверил свою жизнь зову моря», — писал Конрад, но для такого писателя дело вовсе не в любви или ненависти. Гончаров, глядя на море, ворчал: «Безобразие! Беспорядок!» — и прекрасно изображал его. И к тому же не следует принимать Конрада просто за писателя-мариниста. Конрада интересовал прежде всего человек в море, его борьба со стихией, корабль как оружие этой борьбы. Характерно, что в морских повестях он говорит прежде всего о победе человека, тогда как, говоря о борьбе человека с самим собой, он подчеркивает его поражение.

«То, что пробуждает в моряке чувство долга, это не дух моря, а то, что в глазах моряка имеет тело, характер, обаяние, можно сказать душу, — это его корабль», а для Конрада основное слагаемое понятия «корабль» — это человеческий коллектив, команда. «Корабль?.. корабли все хороши. Дело в людях».

«Не море, а корабль направляет и подчиняет себе дух авантюры»... «Нет ничего столь же праздного, как

авантюра ради авантюры»... «Авантюра сама по себе призрак»... «Человек по природе своей труженик»... «Труд — основной закон жизни»... «Делай или умри!» — вот что пишет Конрад, думая о море. «Люди моря живут, как общественный организм, стремлением хорошо выполнить свое дело или погибнуть, не ожидая признания или награды», — поэтому так импонирует Конраду скромная похвала морского устава, по которому сигнализируют не «Превосходно выполнено», «Удивительно выполнено», «Чудесно выполнено», а передают отличившемуся кораблю только два слова: «Хорошо, имярек!»

Конрад близко знает и любит этих простых героических людей в борьбе со стихией и в мире если не с людьми, то с собой. Людей незаметных и величавых в своей незаметности.

Раскрыв и показав романтику скромного повседневного героизма труда, Конрад одновременно одержал свою вторую победу — из литературного дилетанта он стал мастером английской литературы. Писатель совсем другого круга Джордж Гиссинг говорит о сборнике «Молодость»: «Это во всех смыслах сильнейшая из современных английских книг. Чудесно написано! По сравнению с ним другие просто писаки. То, что иностранец смог писать так, как Конрад, — это одно из чудес литературы». Однако это признание узкого круга ценителей часто даже не доходило до Конрада, который как раз в это время замкнулся и переживал глубокий творческий кризис.

Конрад сам позднее говорил об этом в предисловии к «Ностромо»: «Во мне произошло какое-то неуловимое изменение самого характера творческого вдохновения... По окончании последнего рассказа сборника «Тайфун» мне стало казаться, что не осталось на свете ничего, о чем стоило бы писать». Этот кризис намечался уже раньше, еще в романе «Лорд Джим». О нем сам Конрад говорит в предисловии: «Я задумал написать рассказ, темой которого выбрал эпизод с паломническим судном». Лейтенант этого судна Джим — для Конрада — «один из нас», моряков, — хороший и смелый по природе юноша, но он «романтик». «Самому себе он представляется таким, каким быть не может». Застигнутый врасплох опасностью крушения, он нарушает долг мо-

ряка и прыгает за борт. Это «человек, который слишком близко принимает к сердцу свое унижение, тогда как значение имела только его вина». Он не стремится уйти от суда и, лишенный морского свидетельства, внутренне лишается главного — самоуважения. На этом, собственно, и кончается эпизод задуманного рассказа. Но Конрад осложняет и развивает тему. Он показывает второй, еще горший надлом. «Я не счел бы болезненной ту остроту, с которой человек реагирует на утрату чести», — говорит он в предисловии. Но дальнейшая история Джима, повторяющая во многом ситуации «Каприза Олмейера», как раз болезненна. Джим замыкается в себе, забивается в глушь и, не сумев сохранить внутреннее равновесие, не выносит второго испытания и сам идет на смерть. Это трагедия непростого человека. Даже капитан Марло не понимает Джима. Его губят запросы и претензии, которые ему не по плечу.

Этот кризис и надлом сказывается как в тематике, так и в манере изложения. «Негр с «Нарцисса», «Тайфун», «На последнем пределе» написаны не мудрствуя лукаво в третьем лице, с точки зрения автора. Но с течением времени сам автор раздваивается. Даже для того, чтобы показать своих ранних простых героев, Конрад был одним из них и вместе с тем очень скрытным и многое понимающим резонером, которого он позднее сделал рассказчиком и назвал капитаном Марло. Создав это промежуточное звено, Конрад заставляет читателя смотреть на события глазами своего пассивно-аналитического двойника. С течением времени Конрад все более склоняется к этой усложненной косвенной манере. В наиболее простом виде она дана в «Молодости» и «Фрейе семи островов», с некоторым заострением в «Лорде Джиме» и в «Сердце тьмы» и с предельной напряженностью в «Случае». Этому способствует кроме трактовки и сама композиция, раздерганная, смещенная, многократно возвращающая читателя к тому же событию с разных точек зрения.

Душевный надлом и тень обреченности — это не только субъективные черты «Лорда Джима». Фигуру Джима оттеняет его судья капитан Брайерли, который «казался всем твердым, как гранит...». «Молодой, здо-

ровый, с достатком, никаких забот...», он ни с того ни с сего бросается в море, оставив подробное распоряжение помощнику и даже не забыв снять и повесить на поручни свой хронометр. Позднее Конрад показал другого моряка, Джаспера, тоже «одного из нас», тоже юношу, еще не получившего жизненной закалки и застигнутого врасплох коварством, которое разом лишает его и корабля, и любви, и рассудка («Фрейя семи островов»). Аналогичные душевные муки, как результат нарушения долга, переживает и Арсат в рассказе «Лагуна», с той лишь разницей, что Арсат готовится умереть лишь после того, как отомстит врагам.

Конрад отлично знал и любил изображаемых им людей долга, запряженных в ярмо забот о пропитании, способных на подвиг ради мещанского благополучия семьи; при этом он щадил или романтизировал тех, кого считал «одним из нас». Самая утрата чести у них скорее символический знак внутреннего неблагополучия.

4

Однако, проведя полжизни в колониальных странах, Конрад не мог не видеть, какие там творятся дела. Он не хотел быть восхвалителем колониального империализма, особенно если можно было приписать его прелести голландцам в Индонезии, бельгийцам в Конго, французам в Северной Африке. Отвратительны и гнусны коварные предатели и убийцы Виллемс, Корнелиус, Гимскирк — и все они как на подбор голландцы.

Но особенно значительны в этом смысле произведения, рисующие Бельгийское Конго: рассказ «Аванпост цивилизации» («An Outpost of Progress», 1897) и повесть «Сердце тьмы» (1902). В рассказе, рисуя ужасы колонизации, несущей гибель не только туземцам, но и одичавшим колонизаторам, Конрад прямо говорит о том, что в повести завуалировано романтическими недосказанностями и туманами. Характерно, что Конрад очень ценил этот рассказ и поместил его в журнале с заметкой: «Мой лучший рассказ и почему я его таким считаю».

Основной герой повести «Сердце тьмы» — человек с немецкой фамилией Куртц, очевидно, бельгиец по подданству, но мать его была наполовину англичанкой, отец наполовину французом, а образование он получил главным образом в Англии. Таким образом, по мысли Конрада, он представляет всю буржуазную Европу. «Вся Европа участвовала в создании Куртца». Некое «Международное Общество по Искоренению Дикарских Обычаев» поручило ему написать проект, которым можно было бы руководствоваться в дальнейшей работе. Проект Куртца исполнен великолепных слов о высокой миссии белого человека, о том, что белые «должны казаться дикарям существами сверхъестественными, приходя к ним могущественные, словно боги...». «Тренируя нашу волю, мы можем добиться власти неограниченной и благотворной». «Никакие практические указания не врывались в магический поток фраз, и только в конце последней страницы, — видимо, спустя большой промежуток времени, — была нацарапана нетвердой рукой заметка, которую можно рассматривать как изложение метода. Она очень проста, и, после трогательного призыва ко всем альтруистическим чувствам, она вас ослепляет и устрашает, как вспышка молнии в ясном небе: «Истребляйте всех скотов!»

Таков этот посланник небес и апостол цивилизации, которая, по мысли самих цивилизаторов, должна дать колонии вот что: «Через сто лет здесь, быть может, будет город. Набережные и склады, казармы и... и... бильярдные. Цивилизация, приятель, и добродетель, и все такое».

Но Куртц не только своего рода миссионер прогресса, он еще и агент «фирмы, которая собиралась эксплуатировать страну, лежащую за морем, и извлекать из нее сумасшедшие прибыли». А сам он «человек великих замыслов». «Свободный» человек, вступивший на путь одиночества, где все позволено. Для начала Куртцу нужно только показать, что он действительно способен принести пользу, и он, как говорят, творит великие дела, заготовляя целые горы слоновой кости. На фоне какой повседневности дела эти выделяются как «поистине великие»?

О них рассказывает капитан Марло. Уже по пути в

Конго он видит, как шестидюймовые орудия военных кораблей обстреливают невидимые с моря прибрежные деревни. Это «французы вели одну из своих войн». На деле это было истреблением тех, кого угодно называть противником. Далее Марло попадает на факторию, которую правильнее назвать лагерем невольников, как бы она ни называлась в проектах и отчетах. «Вы лицемер,— говорит один колонизатор другому.— Вы торговец невольниками. Я — торговец невольниками. В этой проклятой стране нет никого, кроме торговцев невольниками». Здесь Марло набредает на «рощу смерти», куда сползаются умирать те из невольников, которые уже не могут работать и кого колонизаторам угодно называть ленивцами. Это отнюдь не сгущение красок, известно, что бельгийцы рубили руки «ленивцам», не приносившим на факторию установленной нормы каучука.

Марло отправляется внутрь страны. «Тропинки, тропинки повсюду; сеть тропинок, раскинувшаяся по пустынной стране; тропинки в высокой траве и в траве, опаленной солнцем; тропинки, пробивающиеся сквозь заросли, сбегающие в прохладные ущелья, поднимающиеся на каменистые холмы, раскаленные от жары. И безлюдье: ни одного человека, ни одной хижины. Население давно разбежалось...» или истреблено. «Однажды нам повстречался белый человек в расстегнутом форменном кителе со своей вооруженной свитой — тощими занзибарцами... Он объявил, что следит за состоянием дорог. Не могу сказать, чтобы я видел хоть подобие дороги, но, пройдя три мили, я наткнулся на тело пожилого негра, уложенного пулей, попавшей ему в лоб; быть может, присутствие здесь этого трупа свидетельствовало о мерах, предпринятых для улучшения состояния дорог». Первая из этих мер — пуля для тех, кого угодно называть преступниками. И это опять-таки не сгущение красок: туземное население Конго за вторую половину XIX века таким путем уменьшилось почти в три раза.

Попав на торговый пункт Куртца, Марло обращает внимание на странное украшение ограды: это ссохшиеся головы на кольях, отрубленные головы тех, кого угодно называть мятежниками. Наконец, покидая этот торговый пункт, Марло становится свидетелем «заба-

вы идиотов», того, как белые пассажиры его парохода развлечения ради расстреливают толпу туземцев, собравшихся проводить боготворимого ими Куртца, то есть расстрела тех, кого угодно называть изуверами. И если на фоне такой повседневности Куртц творит дела, которые пугают даже представителей фирмы, считающих, что «время для энергичных мероприятий еще не пришло», то нечего удивляться, что в предсмертном кошмаре дела эти вызывают у самого Куртца многозначительные слова: «Ужас! Ужас!» Остается догадываться, что происходило во время его набегов во главе племени людоедов, какими средствами заставил Куртц сделать себя вождем, какие победные пиршества совершались в честь Куртца. Обо всем этом Конрад говорит лишь намеком, оставляя предполагать несказанные злодеяния в духе Стивенсонова Хайда. Конрад молчит, как смолчал капитан Марло и перед журналистом, который считал, что умерший Куртц должен был быть политиком: «Как этот человек говорил! Он мог наэлектризовать толпу! Он мог себя убедить в чем угодно... в чем угодно. Из него бы вышел блестящий лидер любой крайней партии». Молчит капитан Марло и перед невестой покойного Куртца, когда она повторяет: «Какая утрата для меня... для нас... для мира!» Марло допускает рождение легенды, все равно о великом ли демагоге или о рано умершем потенциальном колонизаторе, новом Родсе, легенды из тех, которые позднее так едко разоблачал Честертон. Развенчание Куртца имеет социальную ценность, какова бы ни была психологическая направленность повести. «Сердце тьмы» — это не только субъективная тьма и ужас Куртца, но и объективная тьма и ужасы колониальной Африки. Недаром уже после смерти Конрада в буржуазной печати сделана была попытка поставить под сомнение объективность его изображения колониального Конго.

В книгах переходного типа Конрад наметил образы, которые и позднее не были им раскрыты с б*о*льшей полнотой, сколько бы он о них ни говорил. Измышляя изломанного и утонченного героя своих поздних произведений, Конрад, по-видимому, не мог понять его и поверить в него так, как он понимал и верил в того, кого называл «одним из нас».

5

Романтика Конрада носила двойственный характер. С одной стороны, это была романтика моря, борьбы со стихией, деятельной жизни, долга и трудового подвига, и героем его был простой человек. Именно она обеспечивала Конраду его вторую, литературную победу. Другая ее сторона была романтикой «темных зовов жизни и смерти», людей, пребывающих в «сердце тьмы», героем ее был авантюрист, человек с большими претензиями; она уводила Конрада в психологические дебри: от психологической романтики к романтическому психологизму и далее. Третьей, полной победы на этом пути Конраду не было дано. Здесь он разделил судьбу своих сумеречных героев, утешаясь лишь тем, что его поражение давало ему в каком-то смысле и частичные победы. Так, несомненно, он многого достиг в стилистическом отношении. Блестящий, но в «Негре» еще неровный и неуверенный стиль его в последующих морских повестях поднимается до высокого мастерства. Их он писал и переписывал, чеканя каждую фразу, добиваясь предельной изобразительности, музыкальности, изощренности образа. В предисловии к «Негру» он писал «Моя цель заставить вас услышать, заставить вас почувствовать и прежде всего заставить вас увидеть. Только это — и ничего больше. Но в этом все». В этом отношении он действительно достигает многого. Читатель осязательно видит тьму, которая «просачивалась между деревьями, сквозь спутанную паутину ползучих растений, из-за больших, причудливых и неподвижных листьев; тьма, таинственная и непобедимая; ароматная и ядовитая тьма непроходимых лесов». Читатель слышит, как «шепот властный и нежный, шепот необъятный и слабый, шепот дрожащих листьев, колеблющихся ветвей пронесся через переплетенные глубины лесов, пробежал над застывшей гладью лагуны, и вода между сваями с неожиданным плеском лизнула тинистые столбы». Или тишину, тишину такую полную, «что звон чайной ложки, упавшей на мозаичный пол веранды, прозвучал тонким серебристым воплем». Читатель чувствует вечное солнечное сияние тропиков, то «солнечное сияние, которое в своем ненарушимом великолепии подавляет

душу невыразимой печалью, более неотвязной, более тягостной, более глубокой, чем серая тоска северных туманов». Читатель чувствует воодушевление молодости, которое оживляет стареющего, вялого Марло, или отчаяние Джима, или ужас Куртца. Все это схвачено и закреплено в словах и интонациях, которые порою казались необычными английскому читателю, звучали для него словно какая-то восточная мелодия. Когда Конрад пишет: «Звуки, колеблющиеся и смутные, плавали в воздухе вокруг него, медленно складывались в слова и наконец нежно потекли журчащим потоком монотонных фраз», то это применимо к впечатлению от его собственной писательской манеры. Однако постоянно держаться на таком уровне возможно было только на волне большого творческого подъема, тогда как Конрада вскоре постиг жестокий творческий и жизненный кризис. В его мастерской прозе то и дело стали появляться внешние штампы и утомительная пышность. Так, в панегирике Темзе он говорит о «спокойном величии почтенного потока» и «оживлении его приливной струи», которое предстает в «величавом свете непреходящих воспоминаний», в котором возникают «имена судов, сверкающие словно драгоценные камни в ночи веков». Эта преизбыточность становится утомительной, пышная фраза как бы загнивает и порою отдает литературщиной. Чувствуется постоянная забота Конрада о стиле. Это было лишь внешним проявлением все того же тяжелого кризиса. Конрад хотел бы писать для десятка избранных друзей и ценителей. Однако вплоть до 1913 года он все время находился на грани нужды. Он писал, чтобы «обеспечить достаток для трех ни в чем не повинных существ, ради которых я только и пишу». Он писал, испытывая терзания неуверенности, постоянную угрозу того, что он называл, пользуясь словами Бодлера, «бесплодием нервных писателей». Сыну своему он «не желал иной судьбы, как стать простым моряком, сильным, знающим свое дело и ни о чем не задумывающимся. Вот это жизнь... ни о чем не задумываться! Какое блаженство!».

Отсутствие спокойной обеспеченности заставляло Конрада «ломать хребет» своим замыслам, комкать или прилаживать необоснованные концы, — но многое не удавалось ему и по существу. Основные удачи достиг-

нуты были им в жанре повести. Конрад мог слепить «роман» из двух повестей, как это он сделал в «Лорде Джиме», мог развить рассказ на четыре листа («Возвращение») или до двадцати листов («Случай»), но все равно из распухшей новеллы не получалось того, что мы называем романом у Толстого, Диккенса или Теккерея. Отход от лаконичной повествовательной манеры давался Конраду с большим трудом. Из первых его экспериментов в психологическом жанре рассказ «Возвращение» был ему ненавистен. Работа над романом «На отмелях», начатая в 1896 году, после ряда мучительных попыток затормозилась на целых 23 года. Люди и ситуации, связанные с историей шхуны «Тремолино», неоднократно служили ему материалом, но характерно, что роман «Сестры», начатый в том же 1896 году, был им оставлен, что реальные воспоминания совершенно потонули в символизме романа «Золотая стрела» и в пестром конгломерате романа «Ностромо» и что наиболее удачную обработку этого материала Конрад дал в очерке-новелле «Тремолино» из книги «Зеркало моря», который затем в почти неизмененном виде вошел как эпизод в роман «Морской бродяга».

Высоко расценивая свои морские повести, Конрад не мог примириться с тем, что даже успех в этой области сулил ему в лучшем случае репутацию детского писателя, тогда как он добивался места в том, что ему представлялось большой литературой. С другой стороны, чтобы в капиталистических условиях реализовать тот успех, который имели морские повести Конрада в узком кругу ценителей, надо было без устали перепевать удавшиеся книги. Издательства охотно заказали бы Конраду партию морских повестей, но то, на что легко шел впоследствии Честертон, долгое время было не по душе и не по силам Конраду, особенно при той затрате творческой энергии, которой требовала от него отделка даже небольшой вещи.

Таким образом, все толкало Конрада на создание длинных романов стандартного размера и типа. Конрад долго упирался или прятался за других. Неуверенный в своем знании языка, общепринятого английского стиля, он идет на сотрудничество с Фордом Мэдоксом Фордом. Это был писатель неглубокого дарования, но

человек, искушенный во всех тонкостях своего литературного ремесла. Совместно с ним Конрад написал три романа и несколько рассказов, причем доля участия каждого из соавторов еще требует особого изучения. Наиболее известные из этих вещей — рассказ «Завтра» («To-morrow», 1903) и роман «Романтические приключения Джона Кэмпа» («Romance», 1903). Английское слово romance обозначает, в отличие от психологического романа (novel), так сказать, романтическое повествование. Но ни уроки Форда, ни сотрудничество с популярным автором не принесли Конраду желанного успеха. Болезнь, периоды творческого бесплодия, сомнения в себе, страх за семью заставляли Конрада метаться и идти на дальнейшие уступки. В ту пору в Англии был особенно моден детективный роман. Начиная с 1905 года послереволюционные настроения подсказывали ряду авторов тему псевдореволюционеров и провокаторов.

Конрад ненавидел царскую Россию слепой ненавистью шляхтича, которая распространялась на все русское, в том числе и на русскую литературу. Конрад не любил и не понимал даже Достоевского, хотя в своих романах «Тайный агент» и особенно «На взгляд Запада», как в кривом зеркале, преломлял памфлетные фигуры «Бесов», приправляя это по западной моде рассуждениями о мистически непознаваемой восточной душе, о «переживаниях слишком острых для моего понимания, ибо русским я не был». Вперед расписываясь в своем непонимании, трудно было рассчитывать на творческую удачу, и действительно, у Конрада получился лишь очередной, и притом злостный, вариант домыслов о таинственной русской душе. Единственным русским автором, которого признавал Конрад, был Тургенев. Но Тургенев был кумиром и его литературного советчика Эдуарда Гарнетта, его друга Голсуорси, его соавтора Форда и даже Генри Джеймса, который в свою очередь был учителем и непререкаемым метром для самого Форда. Форд посвящал Конрада в культ Джеймса и с радостью отмечал восторги Конрада перед самыми туманными его произведениями. Внешним проявлением этого пиетета был экспериментальный рассказ «Возвращение», восторженная статья Конрада о Генри Джеймсе в 1905 году, а затем глубокий след во

всем дальнейшем его творчестве. Позднейшие произведения Конрада, написанные в духе Генри Джеймса, не определяют всего Конрада, но, когда в Англии и Америке поднялась волна повышенного интереса к психологическому и психоаналитическому роману, именно эти упадочные вещи Конрада были подхвачены буржуазной критикой как откровение, как рождение великого мастера. Этого рода признание и долгожданный материальный успех были созданы Конраду в Англии и особенно в Америке романом «Случай», за которым один за другим последовало полдюжины длинных романов. При всем мастерстве Конрада это были только усложненные варианты старой его темы: человек, победивший стихию и терпящий поражение в борьбе с самим собой. Они соединяли распространенные фабульные шаблоны приключенческой литературы с новым шаблоном: изощренным и тягучим описанием болезненных переживаний изломанных жизнью людей. В романе «На отмелях», начатом еще в 1896 году и в 1920 году закончившем собою серию психологических романов, Конрад, говоря о своем давнем герое капитане Лингарде, как будто оглядывается на собственный творческий путь: «Он не привык предаваться анализу своих ощущений. Он предпочитал бороться с обстоятельствами и старался делать это и сейчас. Но сейчас ему не хватало той уверенности, которая есть половина победы. Борьба была его родной стихией, но такой борьбы он до сих пор не ведал. Это была борьба внутри его собственной души. С ним сражались тайные силы, невидимые враги. Они находились внутри его самого. Что-то или кто-то ему изменил. Он стал прислушиваться, желая обнаружить изменника, и вдруг в его затуманенном уме отчетливо пронеслась мысль: «Да ведь это я сам».

К этому времени Конрад исчерпал себя как романтик моря и, говоря словами Пушкина, «писал темно и вяло, что романтизмом мы зовем, хоть романтизма тут нимало не вижу я». Закончен был и период мучительных исканий, уводивших его к псевдодостоевщине. Весь последний период творчества Конрада удобнее рассматривать в тесной связи с развитием психологического и психоаналитического романа в Англии, в связи с Генри Джеймсом и его школой.

6

Особый интерес и сложность представляет Конрад как чужак, ставший мастером английской литературы. Это положение далось ему не легко и приводило к мучительным надрывам. Ему все приходилось брать с бою, укореняться в чужой среде, побеждать чужой язык, входить в чужую литературу.

В совершенстве владея французским языком, Конрад любил и знал французскую литературу, некоторые его вещи показывают, что он успешно овладевал и манерой лучших французских писателей: «Тремолино» написан в духе Мериме, «Дуэль» напоминает «Полковника Шабера» Бальзака, «Морской бродяга» носит следы Анатоля Франса, «Идиоты» написаны в духе Мопассана. Однако Конрад сделал свой выбор и хотел быть английским писателем.

Многому научившись у английских моряков, Конрад, с присущей ему доброжелательностью, склонен был к наивному заблуждению, что на море имеют значение одни только англичане и что все англичане — моряки или похожи на моряков. Им он склонен был приписывать упорство, сильную волю, чувство долга, а все дурные качества оставлять на долю колонизаторов и империалистов других стран. Это вызывало у Конрада сомнительные рассуждения о «красных пятнах на карте, где люди делают настоящее дело», о «врожденном и вечном» в психологии команды английского судна. «Я не говорю, что команда французского или немецкого торгового судна не сделает того же, но сделает она это по-иному. В них (английских моряках) было что-то законченное, что-то твердое и властное, как инстинкт; в них проявился тот дар добра или зла, какой выявляет расовое отличие, формирует судьбы наций». Это сказывается в его идеализированных капитанах, во взвинченной, приподнятой патетике его панегирика Темзе («Сердце тьмы») и самому острову, по которому она течет и который представляется Конраду «великим флагманским судном расы» («Негр с «Нарцисса»).

Однако, несмотря на все эти попытки быть вежливым гостем в чужой стране и в чужой литературе,

Конрад до самой своей смерти оставался в Англии чужаком, втирушей.

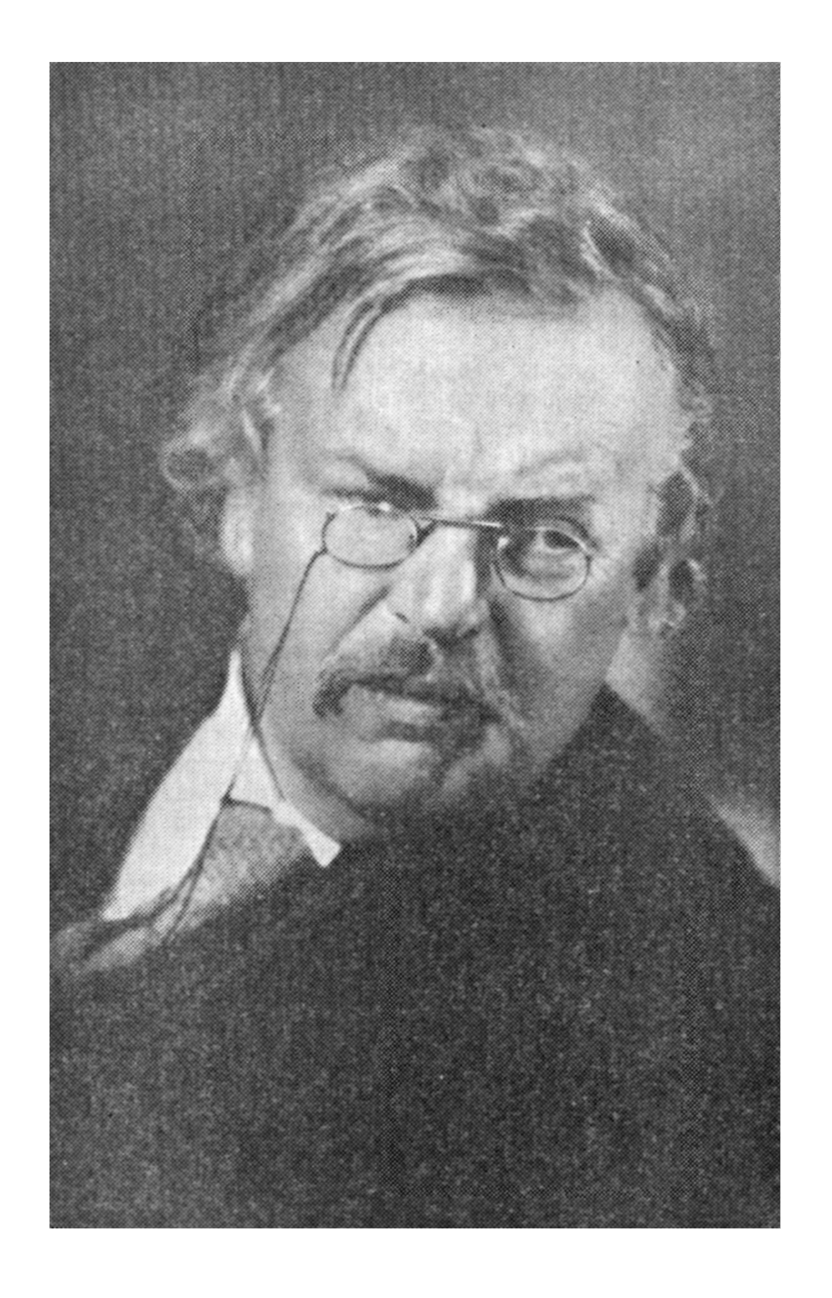
В этом смысле характерна отповедь и оценка его бывшего соавтора Форда Мэдокса Форда, напечатанная уже после смерти Конрада. На протяжении десяти страниц своего этюда Форд с оскорбительным снисхождением трижды рассуждает о наивности, с которой этот «бедняга Конрад» внимал вещаниям своего «всезнающего друга» Форда. С плохо скрытым высокомерием Форд подчеркивает, что Конрад превратно представлял и перетолковывал английский характер как характер людей, по преимуществу связанных с морем. Наконец, всячески подчеркивает и раз пять повторяет, что в желании Конрада «быть вежливым к англосаксам» была не просто вежливость гостя, притом культурного поляка, а некая «азиатская угодливость», смешанная с «презрением к тем, перед кем он простирался ниц».

Не лучше и оценка Фордом самого творчества Конрада. Скрипя сердце он должен признать, что «по иронии судьбы Конрад создавал свои лучшие вещи, еще будучи под обаянием моря и под гипнозом своих моряков», и прибавим — до встречи с Фордом. Но Форд рассматривает их просто как дилетантские забавы, «писанные и переписанные, думанные и передуманные и перепередуманные в часы досуга». Однако выше всего у Конрада Форд ставит как раз плоды двояких уступок: его детективные романы, написанные по материалам его «всезнающего друга», и такие туманные вещи, как «Золотая стрела» и т. п. Превознося «Тайного агента», Форд говорит: «Лучшее, что создается теперь в области романа, сосредоточено в романах тайн, но эти детективы должны быть написаны хорошо, заключать всю ту высокую технику, которую бедняга Конрад так старательно вкладывал в них. Иначе никто не стал бы их читать!» Такова отплата и оценка одного из тех англичан, чьего истинного характера Конрад, к несчастью, так и не смог распознать.

Конечно, были и другие оценки. Тонкий и относительно беспристрастный читатель, притом человек другого поколения, писательница Вирджиния Вульф, придерживается, например, противоположного мнения.

Она считает, что «из Конрада останутся в нашей памяти ранние книги, говорящие нам об очень старых и очень подлинных явлениях». «Каковы бы ни были перемены вкусов и моды, — продолжает она, — эти книги заняли прочное место среди наших классических произведений». Но и она — правда, в отличие от Форда, еще при жизни Конрада — откровенно заявляла: «Мистер Конрад поляк, что ставит его особняком и, несмотря на все его достоинства, снижает ценность его достижений».

1947 [?]





1

Гильберт Кит Честертон (Gilbert Keith Chesterton, 1874—1936) родился в Лондоне в семье почтенного и обеспеченного земельного агента. Пиквикианский юмор и прикосновенность отца к искусству выделяли семью Честертонов из сонма достопочтенных обывателей. После окончания средней школы Честертон довольно долго учился живописи, потом некоторое время служил в оккультном издательстве, что определенным образом направило его фантазию, но вселило в него презрение к бредовому шарлатанству спиритов. С 1900 года он занимается литературой и публицистикой. В отличие от Стивенсона и Конрада, внешние события его жизни ничем не примечательны. На склоне лет он совершил несколько лекционных и журналистских турне по Северной Америке, Италии, Польше, Палестине, но в основном это обычная кабинетная биография английского писателя-горожанина, чья жизнь протекает то в пригородном доме, то в лондонских редакциях и вехами которой служат книги. Честертон писатель необычайно плодовитый и разнообразный. Не считая бесчисленных статей и предисловий, им напечатано около ста десяти книг, в том числе: стихи, романы, рассказы, художественные очерки, критика, биографии, публицистические и исторические сочинения, пьесы. У нас он

известен главным образом как романист и автор рассказов, но сам он невысоко расценивал «эти пустяки», да и в Англии он ценится скорее как блестящий эссеист, критик импрессионистического склада и поэт.

Пестрота и противоречивость взглядов Честертона особенно резко проявляются в его публицистике. По ней легче всего проследить тот длинный и извилистый путь, который далеко увел Честертона от раннего радикализма и в конце концов укрепил его на позициях мистика, поборника католицизма и крайнего реакционера.

В творчестве Честертона остро сказался излом, свойственный писателям конца века, которые искали выходов из тупика в судорожных попытках отшутиться от всех и вся. Эксцентрика и парадокс в разных его проявлениях стали особенностью очень непохожих литературных современников.

Отшучивался от жизни изящным парадоксальным афоризмом Оскар Уайльд. Отбрыкивался своими «великолепными нелепостями» Честертон. Бернард Шоу пытался сковать свою цепь обличительной аргументации из тех же хрупких звеньев парадокса.

Цепь рвалась от порывистых движений Шоу, как рвалась картонная маска оптимиста от того хохота во весь рот, который стал привычной судорожной гримасой Честертона.

2

С первых своих шагов в литературе — с 1900 и по 1913 год — Честертон работает фельетонистом в «Daily News», органе пробурски настроенных либералов, которые выступали против национал-либералов, поддерживавших империалистическую политику Англии. В ряде статей и в книге «Англия как нация» («England a Nation», 1904) Честертон упрекал не только национал-либералов, но и фабианцев, а с ними Бернарда Шоу и Уэллса в том, что, ужасаясь буроедскому шовинизму джингоистов, они все же готовы были оправдывать бурскую войну как способ приобщения отсталых народов к благам прогресса, которого Честертон не признавал. Называя фабианцев социал-империалистами, Честертон отстаивал права маленького угнетен-

ного народа и гордился тем, что его клеймили кличкой бурофила. Он утверждал, что патриотическая любовь к «Малой Англии» вовсе не обязательно включает империалистические вожделения «Большой Британии» (Greater Britain), и наконец пришел к убеждению, что расчетливый империализм страшнее крикливых джингоистов. При всех своих шатаниях Честертон до конца остался на этой позиции. «Я не верю в безмерное возвышение империи», — говорит его «Человек, который слишком много знал». А в «Перелетном кабаке» он пишет: «Судьбы империи заключены в четыре этапа. Во-первых, победа над варварами, во-вторых, союз с варварами, в-третьих, эксплуатация варваров, в-четвертых, победа варваров. Четвертый этап еще не наступил. Вот в чем состоит судьба Британской империи».

Дело не ограничивается у Честертона критикой узкоанглийского джингоизма, он смотрит на вещи шире и включает в ту же рубрику явлений и Америку. «В то, что довольно глупо называют «англосаксонской цивилизацией», проникла в наше время гордость, которая является не чем иным, как слабостью... Чем резче мир делится на саксонцев и несаксонцев, на *своих* и на *чужих,* тем более можем мы быть уверены, что постепенно и неуклонно идем по пути безумия».

Полемическое размежевание и определение собственной позиции было сформулировано с доступной Честертону степенью ясности в двух книгах статей. В первой, «Еретики» («Heretics», 1905), Честертон обрушивался на пессимистов и декадентов, ригористов и моралистов, трезвенников и вегетарианцев, на всякого рода сверхчеловеков и одновременно реформаторов-экономистов. Он яростно критиковал слепых приверженцев Ницше, Ибсена, Толстого, Золя, разделываясь при этом и с Бернардом Шоу, и с Уэллсом, одновременно с Уайльдом и Гарди, с Джорджем Муром и Киплингом. Последнего он упрекал в недостатке истинного патриотизма, в том, что он ради империи забывает Англию, или, вернее, хочет подстегнуть ее неумолимой дисциплиной, побуждая взять на себя пресловутое «бремя белого человека».

Во второй книге, «Ортодоксия» («Orthodoxy», 1908), Честертон изложил те взгляды, которые позднее определили его реакционное мировоззрение. Он заявляет,

что «позитивисты внушили ему сомнение в сомнении». Он нападает на детерминизм и материализм, понимая их как фаталистические теории. Он заявляет, что «разум есть сам по себе дело веры» и что «познать мир можно лишь с помощью непознаваемого».

Однако и после изложения этого кредо иррационалиста и мистика Честертон долго еще двигался зигзагами и часто сам оказывался в положении «еретика». Еретичным для него было сотрудничество в еженедельниках «Очевидец» и «Новый очевидец» («Eye Witness», 1911—1912; «New Witness», 1913—1923), издаваемых его братом Сэсилем Честертоном, активным фабианцем. На страницах «Очевидца» Гильберт Честертон выступал против торговли титулами, против новых аристократов и плутократов, с точки зрения которых, по словам Честертона, «низшие классы — это человечество минус мы», против беспринципного политиканства и продажности, против сговора лидеров враждующих партий вразрез с интересами народа, против взяточников и их высоких покровителей, в числе которых по нашумевшему делу о сдаче подрядов компании Маркони (1913) оказались либеральные министры и лорд Рэдинг, будущий вице-король Индии. Гильберт Честертон помогал вскрыть эту панаму если не как основной участник, то как литературный секундант главного обличителя — Сэсиля Честертона. Разоблачения ни к чему не привели. Спешно были заметены все следы, была приведена в действие машина государственного устрашения, против Сэсиля было возбуждено судебное преследование по обвинению в клевете. Не имея на руках прямых улик состоявшейся сделки, Сэсиль, под угрозой суровой кары, вынужден был на суде отказаться от обвинения министров в лихоимстве. Этот процесс оставил глубокий след в творчестве Честертона, и фигура человека, разглядевшего подоплеку государственной машины, министра и премьера — потатчика или игрушки в руках дельцов, — стала постоянным образом его произведений. Возмущенный махинациями либеральных лидеров, Честертон в 1913 году порвал с «Daily News». Близость к брату и его жене, известной лейбористке-филантропке, привела его в 1913—1914 годах на страницы лейбористской газеты «Daily Herald», но пацифизм газеты и ее «отрыв от низов» заставили

его уйти и от лейбористов. В своей автобиографии Честертон посвящает несколько едких страниц Рамзэю Макдональду, который «держится более аристократично, чем сами аристократы», и давно уже готов был в премьеры коалиционного министерства.

Во время первой мировой войны Честертон, как «дикий», позволяет себе одновременно опубликовать пропагандистскую брошюру «Варварство Берлина» («The Barbarism of Berlin», 1914) и обличительный памфлет «Преступления Англии» («Crimes of England», 1915), в котором он объясняет многие ее грехи (поддержка Пруссии в ее войнах против Австрии и Наполеона, угнетение католической Ирландии, империалистические теории расизма) ганноверско-прусскими происками, тем, что «Пруссия служила и примером и оправданием».

В первую мировую войну Сэсиль Честертон ушел добровольцем на фронт, и, когда он умер от ранения, руководство еженедельником перешло к Гильберту. Изменен был заголовок (с 1913-го — «New Witness», а с 1925-го — «G. K. C. Weekly»), и, что важнее, радикальное влияние Сэсиля было сменено реакционно-католическим влиянием нового соредактора и давнего единомышленника Честертона — Гилера Беллока, выступавшего теперь в еженедельнике по вопросам внешней политики. Так окончательно срослось то реакционное чудище журнализма, которое получило от Бернарда Шоу кличку «Честербеллок».

Еще в юности Честертон, по собственным словам, «начал с приятия социализма просто потому, что в то время это казалось единственной альтернативной угрюмому приятию капитализма». Позднее Честертону почудилось, что он нашел третий выход из альтернативы, который он окрестил дистрибутизмом, то есть «справедливым разделением собственности». Отвергая и господство земельных и финансовых магнатов, и индустриальный прогресс, и «прогнившую парламентарную систему», и перспективу государственного социализма, а тем паче коммунизма, он рисовал себе мелкособственническую утопию, где фермеры владели бы землей, а цеховые — орудиями производства, где все исповедовали бы католицизм и пили бы вволю пива. Ему мерещилось, что все это так и было в небыва-

лой старой, веселой Англии, и возврат к цеховому и фермерскому укладу средневековья стал основной целью организованной при его участии лиги, которая последовательно называлась «Клубом Коббета», «Лигой луддитов», «Лигой мелкой собственности» и, наконец, «Лигой дистрибутистов». В этот период Честертон усиленно заигрывал с теми, кого он называл «простым народом», и не жалел бунтарских лозунгов. Причем в его демагогической фразеологии возвращение вспять к средневековью именовалось «аграрной революцией». Вскоре, убедившись в полной беспочвенности и безнадежности своего бунтарства, Честертон дал волю своим давним религиозно-мистическим устремлениям. В 1922 году он принял католичество, что еще усилило его иррационализм и его влечение к средневековому идеалу. Одна за другой появляются его книги о Христе (1926), Франциске Ассизском (1923), Фоме Аквинском (1933), и все нарастают безоглядные симпатии к силам католической реакции в таких странах, как Польша, Италия, Ирландия.

Так, начав с демагогического «социализма», Честертон кончил на «позициях диаметрально противоположных социализму» (К. ван Дорен), «наиболее видным представителем консервативного течения в современной английской литературе» (Ф. Миллет), «реакционером по врожденной антипатии ко всему новому, человеком, для которого прогресс означает анархию, мысль современности — ересь, наука современности — порождение сатаны, а многие современные напасти, в том числе пессимизм, также козни врага рода человеческого» (Э. Бэкер). Честертон последнего периода давал все основания для такой оценки, однако не следует забывать, что буржуазные критики склонны преуменьшать противоречия его творчества и значение ранних его беллетристических произведений и объявлять Честертона либо исключительно мастером блестящего парадокса, либо безоговорочным мракобесом и ретроградом от самого рождения.

3

Через стихи Честертона в сжатом виде проходят почти все основные мотивы его творчества. 90-е годы, когда формировалась поэзия Честертона, были време-

нем широкой популярности эпигонов викторианского романа — Хэмфри Уорда, Марии Корелли, Холла Кэйна и других. «Между 1895 и 1898 гг., — говорит Честертон, — в Англии ценились только приличные манеры; основа приличия — это умение подавить зевоту, а зевота может быть и подавленным стоном». В эти годы такая зевота стала признаком интеллигентности, основной чертой анемичного пессимизма О. Уайльда и эстетов, группировавшихся вокруг «Желтых сборников». В 1898 году двадцатитрехлетний Макс Бирбом дебютировал «Сочинениями Макса Бирбома» из шести статей, в одной из которых он писал: «Я уже чувствую себя несколько устаревшим... Уступаю дорогу молодым». Вращаясь в ту пору среди декадентов, Честертон тоже «чувствовал себя ужасающе близко от того, чтобы стать пессимистом». В книжке сатирических стихов «Седобородые развлекаются» («Greybeards at Play», 1900) он в тон Бирбому заявляет: «Приходится признаться мне, что я ужасно стар». Это было признание дряхлости окружавшего его мира, и Честертон вскоре исполнился «яростной решимостью бороться против декадентов и пессимистов, которые задавали тон культуре конца века». В книжке стихов «Неистовый рыцарь» («The Wild Knight», 1900) он уже пишет:

Тягчайший грех назвать зеленый лист бесцветным,
В ответ на это содрогнется твердь;
И богохульство смерть к себе звать безответно:
Единый бог познал, что значит смерть.

Обращаясь к «Пессимисту», он заявляет: «Ты, проклинавший извечно, дай ответ и уйди».

Неопубликованные «Записные книжки» этого периода полны стихами, в которых он воздает хвалу всему. «Молитву прохожего» он начинает строкой: «Благодарю тебя, создатель, за камни мостовой». Большинство этих стихотворений написано в духе Уитмена свободным стихом, настолько чуждым в ту пору английской поэзии, что, может быть, именно поэтому Честертон их не публиковал.

Темперамент Честертона искал выхода в неистовых спорах, а в стихах заставлял Честертона воспевать «кровь и битвы»: ветхозаветные битвы в «Седобородых», побоища англосаксов в «Балладе о белой лоша-

ди» («The Ballad of the White Horse», 1911), победу креста над полумесяцем в пышной словесной оратории «Лепанто».

Именно в стихах, в «Элегии на сельском кладбище», было с наибольшей остротой сформулировано недовольство Честертона английскими порядками:

Те, кто трудились для Англии,
Уснули в краю родном,
И птицы и пчелы Англии
Кружат над их крестом.
Те, кто дрались за Англию
Под падающей звездой,
Те — горе, горе Англии —
Лежат в земле чужой.
А те, кто правят Англией,
Вершат дела страны,
Те — горе, горе Англии —
Еще не схоронены.

Именно в стихотворении «Народ, который молчал» («The Secret People» в сборнике «Poems», 1915) он достигает предельной точки своего бунтарства. Здесь показаны последовательные этапы обезземеливания и ограбления английского народа, причем характерно для Честертона, что он включает в этот процесс и секуляризацию монастырских земель:

Надменные лорды сомкнулись, окружив бессильный престол,
И с ними жирели епископы, осеняя грабеж крестом.
Прибежище слабых — монастыри разорил их алчный род.
А нас согнал с нашей земли, но молчал притихший народ.

Дальше он говорит о дурмане дешевых побед:

Наш сквайр обманом и лаской повел нас в чужие края:
Безземельные — мы воевали, чужие земли *кроя*, —

и о прелестях капиталистической эксплуатации:

Наш сломленный полководец скрылся в далеком плену,
И выжившие вернулись, чтоб в лохмотьях найти жену
И детей, загнанных с нею на фабрику и в *подвал*, —
Города где-то грозно шумели, а народ угрюмо молчал.

Затем он обрушивается на лицемерный парламентаризм:

Мы слышим — за нас толкуют о наших заботах, правах,
Но мы своих слов не признаем в этих лживых и книжных
речах,—

и кончает предостережением:

Может статься, восстанем последними, как первым восстал
француз.
Наш гнев старее русского и тяжелее терпения груз.
Быть может, именно нам суждено последние счеты свести,
А может, по-прежнему горе и гнев мы станем в кабак нести.

Пусть забыты мы вами и проданы, но запомни, кто нас презирал,
Что мы — народ Англии, который доселе молчал.

С виду Честертон печется и печалится о «простом народе», но с народом ли он, когда приписывает ему свои верования и вкусы и желает поднять его во имя «бога, пива и бекона», притом бога не какого-нибудь, а чуждого протестантской Англии, бога католических монахов, бекона с убыточной в настоящих условиях собственной фермы, кружки пива в без того общедоступном кабаке? Для взглядов Честертона вообще характерна дилемма — бунт или кабак. Серьезные проблемы он мельчит и переводит в обывательский план, и всегда у него от серьезного до смешного всего один шаг. Мастер шуточного стиха, он целый роман «Перелетный кабак» («The Flying Inn», 1914) делает лишь довольно бессвязным прозаическим обрамлением или комментарием к ряду стихотворений, из которых позднее составился целый сборник «Вино, вода и песня» («Wine, Water and Song», 1915). Здесь и песенка о Ное, который в дни потопа думал только об одном: «Пускай где угодно течет вода, не попала бы только в вино» (перевод М. Л. Лозинского), и песенка собаки, ужасающейся, что человек лишен одного из основных способов восприятия вселенной — обоняния:

Безносые созданья
Адамовы сыны,
Ведь даже роз дыханье
И трав благоуханье
В их жалком обоняньи
Ничтожны и бледны...
...Проклятые вопросы
Кипят в душе моей:
Они совсем безносы,

Они совсем безносы,
О как господь выносит
Безносие людей!

(Перевод В. Эрлих)

Здесь и пасквиль на ненавистных ему вегетарианцев:

Буду, буду пить я ром
Утром, вечером и днем...
Потому что я вегетарианец.

(Перевод Н. Чуковского)

Здесь и баллада о городе «Вокруг да Около», об извилистых английских дорогах, как бы символизирующих патриархальную Англию, которая так мила Честертону. И тут он рисует народный бунт против «богачей, завладевших всей радостью жизни и оставивших народу только горе и нищету», но по Честертону оказывается, что наибольшее негодование вызывает параграф третий воображаемого «сухого закона», гласящий: «Мы требуем, чтобы алкоголь был всюду объявлен вне закона, кроме тех немногих заведений, где пьют министры и члены парламента». Таким образом, утеха и радость и повод к восстанию для Честертона — все тот же кабак.

4

Он вообще нестрашный потрясатель основ, бунтарство Честертона полностью растворяется и нейтрализуется его пресловутым оптимизмом и религиозным примирением. Это хорошо видно хотя бы в его критико-биографических книгах.

Очень рано, еще в начале века, Честертону было предложено написать для известной серии «Английские писатели» биографию Р. Браунинга. По признанию самого Честертона, в книге было «меньше биографии Браунинга, чем собственных юношеских теорий о поэзии, оптимизме, о религии». Так и впоследствии, о ком бы он ни писал, он больше говорил с себе. Это соответствовало его воззрениям на задачи импрессионистической критики «по поводу», согласно которым критика будто бы «существует не для того, чтобы говорить об авторах то, что они сами знали, но для того, чтобы го-

ворить о них то, чего они не знали... чтобы разобраться в подсознательном у автора, в том, что только критик может выразить, а не в осознанной части, которую автор может выразить сам». Однако в книге была хорошо подмечена жизнеутверждающая основа творчества Р. Браунинга, книга имела успех, и за нею последовал длинный ряд аналогичных работ. В них Честертон ищет своих предшественников, союзников и вдохновителей, прежде всего великих писателей-оптимистов. Это книги о Р. Браунинге (1903), Диккенсе (1906), Стивенсоне (1927), Чосере (1933), очерк «Викторианский период в литературе» («The Victorian Age in Literature», 1913) и огромное количество статей и предисловий. В монографиях о своих литературных любимцах Честертон стремится найти и подчеркнуть в этих писателях черты примиренческого гуманизма. Так, например, выступая в защиту извращаемого эстетской критикой творчества Диккенса, он справедливо ставил в заслугу Диккенсу его «здоровое, сильное чувство социальной справедливости», его защиту права народа на радость и счастье. Однако он показывал прежде всего благостного Диккенса «Пиквикского клуба» и «Рождественских повестей». Правда, он сейчас же оговаривается, что, по сравнению с другими рождественскими рассказами, в «Сверчке на печи», к сожалению, «отсутствует воинствующая нота». Итак, воинствовать, но в пределах «Рождественской песни» и «Колоколов», — вот что считает Честертон задачей Диккенса. Ограничившись краткой тирадой: «В середине XIX века из самой глубины Англии раздался голос ярого обличителя... он обрушился целым потоком негодующего презрения на уже сделанные Англией пресловутые уступки, на олигархический образ правления, на искусственно созданные партии, на министерства, на местную власть, на приходские советы и на частную благотворительность. Этим обличителем был Диккенс»; подчеркнув чисто «внешнюю резкость» Диккенса и скользнув по «Тяжелым временам», Честертон основной упор делает на том, что социальная сатира Диккенса острее всего в его нападках на Америку, эту ненавистную для Честертона карикатуру на «старую английскую родину». Он с одобрением приводит слова Диккенса: «Это не отнимает у меня уверенности, что самый ужасный удар,

который когда-либо будет нанесен свободе, придет из этой страны. Удар этот явится следствием ее неспособности с достоинством носить свою роль мирового учителя жизни». Правильно определяя основной пафос Диккенса как «демократический оптимизм», светлую веру в силы «простого человека», вспоминая его едкую насмешку над «жалкими советами филантропов жить в нищете, довольствуясь своим унизительным положением», Честертон в то же время упорно подчеркивает в Диккенсе стремление показать, что и нищете не удается принизить людей, что и в несчастье они сохраняют способность радоваться. Идя по этому пути, он готов был приписать Диккенсу утверждение: «Блаженны нищие!», что было лишь проекцией веры Честертона в то, что поистине «блаженны нищие духом». Так из книги в книгу стремление Честертона поддержать бодрость в угнетенных и обиженных объективно служит тем, против кого он выступает, вызывая у читателя улыбчивое примирение с действительностью или уводя его в дебри средневековья с его религиозной мистикой.

5

Переходя к беллетристическим произведениям Честертона, надо иметь в виду, что они для него лишь средство выражения отвлеченных идей, образный аргумент спора. «Только то произведение истинно художественно, которое служит какой-нибудь цели... если оно не пропаганда, — оно мелко и скучно». Поэтому изложение фабулы далеко не исчерпывает этих произведений, в которых Честертон с блестящим остроумием и парадоксальным мастерством развивает и защищает весьма спорные, а то и вовсе незащитимые положения. А если Честертон в чем-нибудь может быть последователен и систематичен, так это в задорном отстаивании своих излюбленных мыслей.

Может быть, самым многозначительным из романов Честертона был его первый роман — «Наполеон из Ноттинг-Хилла» («The Napoleon of Notting Hill», 1904). Начинается книга с полемики. Вводная глава — это паро-

дия на социальных пророков начала XX века. Здесь достается и пророку материального прогресса Уэллсу, и вегетарианству — универсальной панацее толстовцев. Но в основном заострена она против пророка английского империализма Сесиля Родса, который «полагал, что в центре грядущего мира должна стоять Британская империя и что между ее гражданами и прочими людьми... будет существовать бездонная пропасть, такая же, как между человеком и низшими животными. Пользуясь методом м-ра Родса, его необузданный друг, д-р Цоппи (англосаксонский апостол Павел), дошел до логического конца и заявил, что в будущем под людоедством будет пониматься исключительно съедение британского подданного, но отнюдь не съедение представителя какой-нибудь вассальной нации». Но люди «дети — своенравные и упрямые. ...С сотворения мира они ни разу не совершили ничего, что пророки и мудрецы считали неизбежным... Люди двадцатого века натянули пророкам нос». Мечты как Родса, так и вегетарианцев не сбылись. Показанный в начале книги Лондон конца XX века выглядит почти как сейчас. Правда, отмерло полицейское государство, потому что отпала угроза переворотов, на смену которым пришла налаженная и «скучная» рутина. Демократия превратилась в бюрократию. В Лондоне есть король, но он назначается по очереди.

И вот очередной король, поэт и чудак, Оберон Квин, решил развлечься и придумывает каждому из кварталов и пригородов Лондона свои традиции, свои гербы и девизы. Мало-помалу он воскрешает карнавальную пестроту средневекового быта. Чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало и не касалось наших доходов, рассуждают почтенные дельцы и лавочники и сначала скрепя сердце, а потом и с охотой играют в средневековье, как охотно играют современные английские обыватели в королевский и гильдейский церемониал.

Однако среди приспособленцев находится и фанатический последователь. Юный правитель Ноттинг-Хилла Адам Вэйн принимает всерьез проповедь своего короля, и под флагом защиты бедняков, которых хотят отдать «на растерзание этим псам, этим золотым мешкам», он подымается на защиту привилегий Нот-

тинг-Хилла, на которые посягают рационализаторы, намеревающиеся провести новую улицу. Даже король считает, что Вэйн только разыгрывает его, для других же он просто сумасшедший, который «отказывается взять полторы тысячи фунтов за вещь, не стоящую и четырехсот». Однако Вэйн находит путь к сердцам лавочников своего района, покупая у них разную мелочь. «Что прикажете отпустить? Мы всегда рады услужить клиенту». Для формирования подвижных частей сорок мальчишек сгоняют ему кэбы со всего Лондона. Когда заинтересованные в прокладке улицы пригороды применяют силу, Вэйн выигрывает первые битвы. «Усмирение Вэйна обойдется нам в тысячи фунтов, — рассуждают его враги, — не лучше ли нам оставить его в покое?» Но войну надо было только развязать. Вот уже мирные горожане вспоминают свои поражения, представляют себя генералами, отпускают усы и заявляют, что «если ноттингхиллцы могли сражаться за свои дрянные лавчонки и несколько штук фонарей, почему бы нам не сразиться за великую Хай-стрит и музей естественной истории?»

И вот уже на смену старому империализму возникает новый. Его противники собирают армию, способную раздавить не только одного Вэйна, и в отчаянной схватке Вэйн гибнет, сокрушая при этом все вокруг.

В замысле книги Честертон исходит из двух противоположных слагаемых жизни, которые в разных аспектах представляются ему как радость и любовь, смех и трагедия, юмор и вера. Юмор без веры лишь скептическая ирония, вера без юмора — фанатизм. Иронический фантазер Оберон и трагичный фанатик Вэйн — это лишь «две половинки одного и того же мозга, мозга, расколотого пополам». «От смешного до великого всего один шаг», — перефразирует Честертон знаменитое наполеоновское изречение. «Простой человек, которому все гении должны поклоняться, как богу... не ведает вражды между смехом и почитанием». Честертон объединяет оба эти начала в одной формуле: «Юмор последняя вера человечества» — и хочет надеяться, что «чистый фанатик и чистый сатирик», действуя вместе, как сросшиеся половинки расколотого мозга, призваны «исцелить тяжелую бо-

лезнь человечества», будничную и рассудочную дряхлость его старости. Таков абстрактный замысел романа.

С другой стороны, роман был написан в 1904 году под свежим впечатлением только что закончившейся англо-бурской войны, которая еще раз показала методы и перспективы английского империализма. Честертон печалится о судьбе маленького угнетенного народа. Появляющаяся в романе фигура последнего президента Никарагуа — это лишь вызванная жанром условная замена экс-президента Трансвааля. Способы ведения войны против Вэйна списаны с тактики подавления численным превосходством, примененной англичанами в Африке после долгих поражений. Словом, здесь в художественных образах еще раз сформулирован локальный патриотизм «Малой Англии» в противовес агрессивному империализму. Как будто бы благие намерения, но объективная логика вещей приводит к поучительным результатам. Оберон намеревался сыграть шутку, а на деле создал не романтический эпос, как он думает, а кошмарную угрозу человечеству. Основной критерий «идеалиста» Вэйна — неприкрытая сила, его основной аргумент — меч, и дальнейшее показывает, к чему приводит безответственная игра в силу. Король Оберон забавляется, но бутафория становится в руках Вэйна страшным оружием, а его идеализм лишь подстрекает цинизм и алчность его противников. Вместо создания нового Назарета и новых Афин Вэйн вызвал против себя грубую силу нового Рима. В итоге кровь и битвы и гибель цивилизации. Впрочем, у нее еще до этого вырваны все корни, как у исполинского дуба, который рушится на сражающихся, погребая под собой все и вся. И дело не в личной гибели Вэйна и бросившегося в свалку короля Оберона, ведь еще раньше этой конечной гибели достижения цивилизации были выкорчеваны в сознании людей одурачиванием, демагогическим развращением народа. В эпилоге тени погибших сатирика и фанатика, Оберона и Вэйна, как будто находят общий язык и собираются идти в мир, но идут они не для того, чтобы «врачевать страждущее человечество», как это думает Честертон, а с тем, чтобы своими взрывчатыми идеями, развязыванием сил, им не подвластных, вольно или невольно причи-

нять страшное зло под безобидной маской возвращения к романтике средневековья.

Эпиграфом к роману Честертона «Жив человек» («Manalive», 1911) можно поставить цитату из этой книги: «Живя в цепях цивилизации, мы стали считать дурным многое, что само по себе вовсе не дурно. Мы привыкли хулить всякое проявление веселья — озорство и дурачество, задор и резвость». И чисто честертоновский, итоговый лозунг романа: «Так давайте же дурачиться!» В небольшое общество, члены которого за пять лет пребывания в меблированных комнатах «Маяк» успели порядком прискучить друг другу, вместе с порывом бурного ветра врывается некий Инносент Смит — очередное воплощение блаженного проповедника, своего рода современный Иванушка-дурачок. Он затевает в доме сумасбродную арлекинаду, и ему удается расшевелить всех. «В его безумии есть своя система». «Смит не хочет умирать, пока он жив». Когда «не то чтобы дом стал ему скучен, но сам он сделался скучен в своем дому» и «он перестал чувствовать, что жена его лучшая из женщин», «он стремится обновить в себе чувство истинной реальности». Для этого он «направляет дуло револьвера в лоб современного человека, но не с тем, чтобы убить его, а затем, чтобы вернуть его к жизни»; он, как вор, проникает через крышу в собственную квартиру; он покидает свой дом затем, чтобы найти его, обогнув весь земной шар. «С этой целью он оставляет во всевозможных пансионах, учреждениях, школах ту женщину, которой он так неизменно верен и с которой соединяется вновь, устраивая побеги и романтические похищения». Он стремится сделать доброе дело — исцелять людей, больных пессимизмом, и его душевное здоровье заразительно. Никогда вино не казалось его собутыльникам таким вкусным, как на крыше, где он их угощает; приставив револьвер к виску пессимиста, он заставляет его ощутить радость жизни; в неизменной миссис Смит он обретает вечно новую Полли Грин (в зеленом костюме), мисс Блек (в черном), мисс Браун (в коричневом) и Мэри Грей (в сером), переживая с нею заново медовый месяц.

При этом он попирает все условности и обычаи. Однако он никому не опасен. Потому что «если обычай

он нарушал, то заповеди он соблюдал крепко». От ослепительного фейерверка его чудачеств остается лишь пепел хлестких парадоксов. Он неизменно возвращается к исходному положению. Для него «кругосветное путешествие — наикратчайший путь к тому месту, где мы находимся». «Жив человек» — характернейшее произведение Честертона. Написано оно легко, весело, артистично. В нем причудливо переплетаются проповедь иррационализма, парадоксальность мыслей и ситуаций, стремление освежить восприятие жизни и безнадежность этой попытки, обесцененной все тем же лозунгом: «Блаженны нищие духом». Когда приходится так упорно твердить себе и другим, что ты здоров и весел, это вызывает подозрение, что в глубине души ты далеко в этом не уверен. Слишком много и горячо убеждает Смит, и когда в новом порыве ветра он исчезает вместе со своей женой, то читатель далеко не убежден в окончательном выздоровлении его пациентов.

Таковы два лучших романа-фантазии Честертона. В жанре романа особенно ясно сказывается короткое дыхание Честертона, который быстро устает и кончает сумбурным кошмаром блестяще и убедительно начатую книгу. Примером этого может служить «Человек, который был Четвергом» («The Man Who was Thursday», 1908) с подзаголовком «Кошмар». Смысл его весьма туманен. Отправная точка — это утверждение Честертона: «Когда люди утомлены, они впадают в анархию». Мир совместными усилиями южноамериканских и африканских миллионеров, с одной стороны, декадентов и эстетов — с другой, доведен до пессимистического тупика анархии. На защиту порядка собираются «представители корпорации джентльменов, обращенных в маскарадных констеблей»; вербует их некто таинственный, принимающий их в темной комнате. Один из них, Сайм, проникает в совет анархистов, семь членов которого называются соответственно дням недели, и сам становится Четвергом. Во главе совета стоит Воскресенье — тучный, седовласый, румяный старый джентльмен, во внешнем облике которого критика находила нечто общее с самим Честертоном, а Честертон, по-видимому, подразумевал ни много ни мало как бога-отца, который, как это вычитал Честертон в Библии, «смеется и подмигивает», и в то же вре-

мя имел в виду неуловимый, текучий образ природы. После серии разоблачений и ряда остроавантюрных ситуаций — погонь и борьбы — оказывается, что шесть членов совета — это джентльмены-констебли и что завербовал их в полицию сам Воскресенье. Действие переходит в план кошмара и мистической фантасмагории. Воскресенье, объединяющий в себе добро и зло, аморфный как Протей или сама природа, созывает вновь совет, символизирующий теперь семь дней творения. Озадаченные «дни недели» задают вопросы — к чему были этот обман, борьба и связанные с ними страдания. Сайм сам дает себе ответ: «Чтобы познать страдание, чтобы иметь право сказать вдохновителю зла и отчаяния — ты лжешь!» А на обвинение неугомонного анархиста Грегори Воскресенье, растворяясь в пространстве, отвечает словами Евангелия: «Кто из вас может испить ту чашу, которую испил я?» Это окончательно переводит пантеистическое понимание Воскресенья в религиозное, за природой предстает, по Честертону, бог.

Если имеет смысл доискиваться смысла в этом кошмаре, то, по объяснению Честертона, это «образ мира, каким он представлялся пантеисту 90-х годов, с трудом освобождавшемуся от пессимизма». В результате оказывается, что мир не так уж плох. Честертон не скидывает со счетов зло, которое познал в самом себе. Он «хочет построить новый оптимизм» не на максимуме, а на минимуме добра, восставая не столько против пессимистов, которые печалятся, что в мире так мало добра, сколько против пессимистов, которые фыркают, что и это добро им вовсе ни к чему. Таким образом, воинствующий оптимизм Честертона уже нащупывает пути компромисса и примирения.

Трагикомический фарс с переодеванием, веселая неразбериха анархистов-сыщиков приобретает совершенно особое звучание, если вспомнить, что книга создавалась в годы назревавшей азефовщины и параллельно с такими книгами Конрада, как «Секретный агент» и «На взгляд Запада».

Второй из романов-кошмаров — это «Купол и крест» («The Ball and the Cross», 1910). Это беллетризованный двойной диспут о вере, в ходе которого верующий опровергает материалиста. Начинается дело с псевдонауч-

ной утопии, затем переходит в диспут и, наконец, в драки, неизменно прерываемые полицией. По ходу диспута видно, что Честертон стоит за верующего, готов симпатизировать атеисту и не терпит лицемеров. Кончается все в убежище для умалишенных кошмаром, по сумбурности не уступающим «Человеку, который был Четвергом».

Наконец, «Перелетный кабак» — это роман-памфлет против трезвенников, которые, по Честертону, стремятся ввести в Англии нечто вроде сухого закона. Поборники пива и бекона пускаются в поход, водружая вывеску своего кабака в самых неожиданных и неподходящих местах, из чего и возникает «веселая арлекинада», как определяет эту вещь сам Честертон.

В итоге романов Честертона получается веселая бытовая арлекинада «Жив человек» и «перелетных кабатчиков», туманная, космическая арлекинада «Человека, который был Четвергом» и «Купола и креста» и зловещая социальная арлекинада «Наполеона из Ноттинг-Хилла» и «Возвращения Дон Кихота», о котором речь впереди.

Романы-фантазии и особенно кошмары Честертона, даже отправляясь от реальности, неизменно уводили его в дебри необузданной фантазии и философствования. Именно здесь выражены наиболее реакционные взгляды Честертона. К беллетристике, и особенно к рассказам, которые ему «заказывали обычно по восьми штук в партии», Честертон относился как к «пустякам». Но некоторые рассказы, при всей их анекдотичности и самоповторении, ближе других к реальной жизни и содержат элементы социальной сатиры.

6

Изобретательный и блестящий рассказчик, Честертон, выбрав проторенную дорогу детективной новеллы, находит и после Э. По, французов и Конан-Дойля новые возможности избитого жанра, но, верный своему иррационализму, он подрывает самые устои этого жанра, основанного на логике.

Прежде всего, он создает новую маску для сыщика. Это невзрачный, простоватый коротышка-толстяк, который внешне чем-то напоминает мистера Пиквика.

Однако ему, как католическому патеру, приходится соприкасаться в исповедальне с предельными глубинами человеческого падения и преступной изобретательностью, и сам он, как Иванушка-дурачок, опять-таки оказывается умнее умников. Патер Браун «чует зло, как собака чует крысу». Он вдумчив, «он постоянно задает себе вопросы». Он испытатель и ловец душ. Его постоянный конфидент, так сказать его д-р Уотсон, это некто Фламбо, в прошлом честный вор, веселый охотник за неправедно нажитым добром, преступник-артист, планирующий свои «веселые, уютные, типично английские преступления средней руки по Чарльзу Диккенсу». Под влиянием патера Брауна Фламбо обращается на путь истины и становится ревностным семьянином и почтенным буржуа.

Второй вид раскрывателя преступлений — это «Человек, который слишком много знал» — либо о пороках общества, как Бэзил Грант, либо о преступности всей государственной системы, как Хорн Фишер.

Для обновленного таким образом детектива Честертон придумывает и новые виды сокрытия преступлений, так сказать своеобразную мимикрию, вплоть до «психологически невидимого человека». Сначала Воскресенье рекомендует анархисту для конспирации: «Дурень, нарядись анархистом» — и договаривается о готовящемся покушении на виду у всех за обеденным столом, расположенным на балконе фешенебельного ресторана. Двое убийц-сообщников устраивают друг другу алиби мнимого покушения на убийство, скрывая свое участие в действительно происшедших убийствах («Тень Гидеона Уайза»). Полководец провоцирует губительное для своей армии сражение, чтобы в груде трупов скрыть труп убитого им человека («Харчевня Сломанного Меча»). «Неуловимый принц» маскируется уже не замечаемым по привычке вороньим пугалом, а «Невидимка» — примелькавшимся почтальоном. Эта теория обоснована Честертоном и социально: как дама, отвечая на вопрос, с кем она живет на даче, ответит: «Одна», хотя бы ее обслуживал там целый штат прислуги, точно так же выскочки не считают лакея за человека и признают ниже своего достоинства замечать его приход и уход, чем и пользуется преступник («Загадочные шаги»).

Но всю эту изощренную литературную технику Честертон обращает на то, чтобы спародировать, разрушить классический детектив, построенный на высокой технике мысли. Для раскрытия необычайных преступлений Честертон вырабатывает свой необычайный метод, который, по сути дела, является отрицанием всякого метода. В отличие от Эдгара По с его железной логикой и Конан-Дойля с его скрупулезной профессиональной техникой, Честертон, в соответствии с общей своей антиматериалистической и антинаучной позицией, отрицает значение объективных данных. Так, он высмеивает «машину, которая читает мысли», под тем предлогом, что манипулирует ею самая несовершенная машина, то есть человек, подверженный всякого рода ошибкам («Ошибка машины»). Честертон не признает дедукции, он охотно пародирует приемы Шерлока Холмса, то выводя его последователя в лице д-ра Ориона Худа, то предлагая читателю различные логически обоснованные варианты разгадок («Честность Израэля Гау», «Харчевня Сломанного Меча»), каждый из которых настолько убедителен, что мог бы послужить темой рассказа для шаблонного писателя, но для Честертона оказывается несостоятельным.

Жизнь изобретательнее и невероятнее всякой выдумки. «Говорят, что правда удивительнее вымысла, — писал Марк Твен. — Это потому, что вымысел боится выйти за пределы вероятного, а правда нет». Как «любое произведение подлинного искусства имеет одну непременную особенность — основа его всегда проста, как бы сложно ни было выполнение», — говорит Честертон, так и «каждое умно задуманное преступление основано, в конце концов, на вполне заурядном явлении, которое само по себе ничуть не загадочно».

Как бы изощренно ни был построен рассказ «Дурная форма», весь основанный на кавычках, отрезанных на уголке бумажного листка; как бы ни старались в других случаях запутать патера Брауна мнимыми чудесами, он проявляет к ним трезвое «неверие». Он без устали твердит, что «правда гораздо более обыденна», и, вообще говоря, отрицает интеллектуальную сложность.

На вопрос, каким методом он пользуется, патер Браун отвечает, что напрасно искать у него какой-то

рациональный метод. «Да... отсутствие метода?.. Боюсь, что и отсутствие разума тоже». Он не пытается изучать человека извне, он предпочитает вживаться, вчувствоваться в переживания и поведение преступника, причем это достигает такой остроты, что он с полным правом восклицает: «Всех этих людей убил я сам!», «Я внутри человека, я жду до тех пор, покуда я не окажусь внутри убийцы, покуда я не начну думать его мыслями, терзаться его страстями, покуда я не проникнусь его горячечной ненавистью, покуда я не взгляну на мир его налитыми кровью, безумными глазами, ищущими самый короткий и прямой путь к луже крови. Тогда-то я и становлюсь убийцей».

Если это только фигуральное выражение, то убийцей патера Брауна можно назвать в другом смысле: он никогда, ни разу не предотвращает убийства, хотя часто бывает на месте до его совершения. В этом он выполняет волю своего создателя, потому что цель Честертона — разрушить детектив, сделать его бесцельной игрой фантазии, апологией автоматического мышления.

Часто в рассказах Честертон показывает этот процесс автоматического мышления и ту ничтожную искру, которой достаточно, чтобы сплавить воедино неощутимые слагаемые догадки. То это слово «идиот» («Молот господень»), то выражение «в глазах Полины», которому Браун возвращает его первоначальный, не метафорический смысл («Глаз Аполлона»).

Логика патера Брауна — это не обычная формальная логика, это логика невероятного, основанная на некоторых допущениях или на снятии привычных условных ассоциаций. Так, отыскивая несуществующую виллу, он расшифровывает «Вязы» на визитной карточке не как привычную условность: «поселок Вязы» (ср. наше «деревня Дубки»), а в прямом смысле: вязы — деревья на дороге («Необычайная сделка жилищного агента»). На сердитую реплику логичного француза, что человек должен быть либо по одну, либо по другую сторону стены, патер Браун возражает, что человек может быть одновременно по обе стороны стены, и, когда «кельтская впечатлительность» О'Брайена не выдержала этого приближения к тем границам рассудка, за которыми возможны любые несообразности, патер

Браун резонно объясняет, что это стало возможно, когда отрубленная голова была выброшена через стену, а для сокрытия убийства к туловищу была приставлена тайно привезенная голова гильотинированного преступника («Уединенный сад»). Кроме аналогичных случаев, когда Честертон бросает открытый вызов логике, у него обычны «любые несообразности» другого рода, основанные на полном пренебрежении всем, что хоть сколько-нибудь связывает его фантазию. В угоду хитроумной ситуации Честертону ничего не стоит сделать наследницу миллионного состояния, притом слепую, простой машинисткой («Глаз Аполлона»). При внимательном рассмотрении оказывается, что «Клуб удивительных промыслов» — это клубок непоследовательностей и несообразностей, десятки которых можно найти и в других детективах Честертона.

Для писателя, умудрившегося построить детектив без логики, не представляло уже труда измыслить детектив без преступника. Цель патера Брауна не столько в том, чтобы наказать преступника, сколько в том, чтобы установить истину, избавить от наказания невинно подозреваемого, перевоспитать виноватого. Поэтому патер Браун рад, когда преступник невинен или оказывается лучше, чем он мог бы быть; таким образом, сыщик радуется скорее своему неуспеху, чем удаче. Преступник либо перерождается (Фламбо, Майкл Лунный Свет), либо не предстает перед судом человеческим («Дурная форма», «Невидимка», «Крылатый кинжал»), либо падает жертвой задуманного им преступления («Бездонный колодец»). Перспектива искупления и раскаяния предоставлена Честертоном лишь тем, кому это по силам («Молот господень»). Верный своей привычке к парадоксам, Честертон делает раскаявшегося преступника жертвой и труп его средством маскировки нового преступления («Человек с двумя бородами»). А дальше идет уже детектив без всякого преступника, либо это мнимое убийство, маскирующее самоубийство («Три орудия смерти», «Странное преступление Джона Бульнуа»), либо просто таинственное происшествие с очень простой разгадкой («Честность Израэля Гау», «Проклятая книга», «Отсутствие м-ра Гласса» и целая книга «Клуб удивительных промыслов» («The Club of Queer Trades», 1906).

Этот первый у Честертона сборник рассказов построен по типу «Новых сказок Шехеразады» Стивенсона, но уже как развенчание романтики в эпоху, когда «кости последнего мамонта, эти величественные обломки погибшего прошлого, давным-давно истлели. Штормы не топят наших кораблей, горы с сердцем, полным огня, не повергают наши города в объятия адского пламени. Зато мы вступили в фазу злобной и вечной борьбы с мелкими вещами, главным образом с микробами и запонками для воротничков».

Так же как и у Стивенсона, люди объединены в клуб совершенно необычного типа, но там это был клуб самоубийц, играющих жизнью, а тут безобидная игра, выдумывание себе необычайных профессий, которые являются условием принятия в этот клуб. Один из членов, бакалавр изящных искусств м-р Нордсовер, искренне уверенный в том, что «творит доброе (и прибавим — выгодное) дело», учреждает «Агентство приключений и романтики», где за приличную плату каждый «человек, испытывающий жажду разнообразия», может получить соответствующую порцию романтики. Нордсовер сетует, что в современной жизни человеку дано испытывать радости романтики, лишь сидя за книгой. «Мы даем ему эти видения, но мы даем ему вместе с тем возможность прыгать со стены на стену, драться с незнакомыми джентльменами, стремительно мчаться по улицам, спасаясь от преследователей, — мы даем ему возможность проделать все эти здоровые и приятные физические упражнения... Мы возвращаем ему его детство, то божественное время, когда нам дано творить сказку и быть собственными своими героями». Профессии членов клуба удивительны, но так ли они необычайны в современном мире, о котором позднее, в «Рассказах о длинном луке», Честертон скажет: «Современный коммерческий мир гораздо безумнее всего того, что может о нем сказать сатирик».

«Агентство приключений и романтики» стремится заменить своим клиентам книгу, однако «вначале обыкновенно один из наших талантливых романистов составляет для этой цели волнующую и яркую повесть», согласно которой клиент и снабжается своей порцией романтики. Но что это, как не пародия на

фабрику детективных романов, эксплуатирующую литературные находки Э. По, Стивенсона и того же Честертона и заменяющую хорошую, но скучную книгу дурманящим чтивом, что это, как не предвосхищение Голливуда и иных сценарных комбинатов. В рассказе «Жуткий смысл визита викария» дана пародия на пародию. Это как бы филиал «Агентства приключений и романтики», а именно — «Контора профессиональных задерживателей», предотвращающая нежелательные для клиента посещения. Но что это, как не частные сыскные агентства, которые в числе любых вторжений в частную жизнь не отказались бы выполнить и такое поручение. В «Печальной гибели репутации» выведен профессиональный партнер мнимого остроумца, но ведь в жизни это ряд профессий — от партнера комического дуэта и сочинителя шуток (Gag) до широко распространенной профессии литературного негра.

Наконец, промысел самого председателя Бэзила Гранта — добровольный уголовный суд — уже не пародия, а настоящая сатира на государственный английский суд, где все переводится на язык денег и сумму штрафа. Здесь от смешного Честертон действительно делает шаг к трагическому. Бэзил Грант — бывший коронный судья: «На данном поприще я делал все возможное, чтобы быть справедливым и строго блюсти закон. Но мало-помалу мне стало ясным, что во всей моей работе нет ничего общего с истинным правосудием... Передо мной проходили сложные и волнующие вопросы, разрешить которые я пытался своими нелепыми приговорами или глупыми штрафами, в то время как постоянно живой здравый смысл говорил мне, что все эти вопросы могут быть гораздо легче разрешены поцелуем, пощечиной или немногими словами объяснения, дуэлью или свадьбой... Затем настало время, когда я публично проклял всю эту нелепость, после чего меня сочли сумасшедшим, и я отошел от общественной жизни». И стал учредителем добровольного суда чести.

Грант — апологет непосредственного впечатления, он астролог и мистик, он пользуется среди своих клиентов до того неограниченным авторитетом, что брат его восклицает: «Да человек ли ты?» И это напоминает

отношение учеников к Воскресенью. Он говорит скорее как священник или доктор, но не как судья, напоминая этим будущего патера Брауна.

Таким образом, «Клуб удивительных промыслов» был своего рода наброском к циклу рассказов о патере Брауне. Первая книга этого цикла — «Простодушие патера Брауна» («The Innocence of Father Brown», в русском переводе «Сапфировый крест») — вышла в 1911 году. Рассказы «Сапфировый крест» и «Летучие звезды» говорят о первой встрече патера Брауна с его фактотумом Фламбо и о последнем преступлении этого вора-артиста. Призыв патера Брауна: «Я хочу, чтобы вы вернули эти драгоценности, Фламбо, и я хочу, чтобы вы отказались от этой жизни» — напоминает сцену обращения Жана Вальжана епископом. Рассказ «Загадочные шаги» — один из вариантов теории психологического невидимки — изысканно прост по выдумке и затрагивает острые социальные проблемы, как и рассказ «Харчевня Сломанного Меча».

Вторая книга цикла — «Мудрость патера Брауна» («The Wisdom of Father Brown», 1914) — в основном продолжает линию детектива без преступника. Так, патер Браун избавляет Джона Бульнуа от виселицы, которая угрожает ему лишь за то, что он сказал не знавшему его посетителю, что его нет дома, в тот момент, когда совершалось убийство. Не довольствуясь отсутствием преступника, Честертон создает детектив, где отсутствует жертва. «Отсутствие м-ра Гласса» — это пародия на дедуктивный метод Шерлока Холмса, пользуясь которым д-р Орион Худ конструирует мнимую жертву (ср. «Поручик Киже»), а интуитивная догадка патера Брауна вскрывает, что несуществующий м-р Гласс — это просто восклицание жонглера, уронившего стакан: «Missed a glass».

Третья книга — это «Неверие патера Брауна» («The Incredulity of Father Brown», 1926). Она продолжает линию разоблачения чудес, намеченную еще в рассказе первого сборника «Молот господень»: «Современный ум постоянно смешивает две разных идеи — тайна в смысле чудесного и тайна в смысле сложного. В том-то и дело с чудесами. Чудо поражает, но оно просто. Оно просто именно потому, что оно чудо... Если здесь, как вы думаете, была только магия, то это чудесно,

но не таинственно, то есть не сложно. Сущность чуда таинственна, но происходит оно просто. Ну, а в этом деле простого нет ничего... Чуда здесь не было никакого, если не считать чудом самого человека с его странной, злобной и в то же время героической душой».

Заглавие книги вовсе не парадоксально. Это скорее не «неверие», а «недоверчивость» человека верующего. В первом рассказе книги преступление маскируется мнимыми, ловко сфабрикованными чудесами, преступники «хотят навести на мысль о сверхъестественном именно потому, что знают, что никакого чуда здесь не было», но они хотят запутать в это дело патера Брауна и уверить общественное мнение в том, что он сам был в заговоре. Между тем у патера Брауна вера соединена с несокрушимым здравым смыслом. Дело объясняется очень просто: тогда как все полагали, что стрела должна непременно прилететь издалека, патер Браун указал, что стрелой можно заколоть человека, как кинжалом («Крылатый кинжал»), и, наоборот, в другом случае стилет, привязанный к палке, может заменить копье. Но здравый смысл патера Брауна не исключает мистики. Он «сомневается не в сверхъестественной части события, а в ее естественной части», он «способен поверить в невозможное, но не в неправдоподобное». Таким образом, «Неверие патера Брауна» опровергает чудеса лишь для того, чтобы утвердить веру в чудо.

В четвертой книге, «Тайна патера Брауна» («The Secret of Father Brown», 1927), Честертон повторяет себя: Фламбо здесь уже благоденствует как рантье, а на его месте раскаявшегося грабителя фигурирует Майкл Лунный Свет, который в данном случае никого не ограбил и никогда никого не убивал, но сам он становится жертвой и трупом его пользуются, чтобы замести преступление.

Наконец, последняя книга цикла, «Клевета на патера Брауна» («The Scandal of Father Brown», 1935), содержит рассказы о нравах буржуазной прессы и рассказ «Проклятая книга» о бунте незаметных, тех, кого принято не замечать. Знаменитый психиатр, профессор Опеншо, в то же время истый сноб, который не считает себя обязанным обращать внимание на своих соб-

ственных служащих; возмущенный этим, его клерк гримируется и, явившись к профессору, рассказывает ему небылицы о «Проклятой книге», заглянув в которую люди сейчас же исчезают. В подтверждение этого он незаметно снимает грим и, исчезнув как посетитель, заглянувший в книгу, является как клерк на зов профессора. Патер Браун, не побоявшись заглянуть в книгу, увидел в ней только чистые страницы и не исчез. «Я, видите ли, не суеверен», — объясняет он и укоряет профессора: «Вам бы следовало замечать не только лжецов и обманщиков, присмотритесь и к честным людям».

7

Поиски таких честных людей в буржуазном обществе оказались напрасным трудом, и этим объясняется появление социальных мотивов в творчестве Честертона и заинтересованность его «простым народом». Однако, чтобы понять истинные корни и цели социальных мотивов и социальной сатиры Честертона, надо уяснить себе демагогичность его фразеологии. То, что Честертон называет революцией, есть на самом деле реакция. Revolution is revolution, то есть оборот колеса. Revolution is distribution, то есть раздел крупной собственности, прежде всего земли, во имя укрепления мелкой собственности. Революция в сознании — это, по Честертону, обращение к средневековому католицизму. Однако, как бы реакционна ни была позитивная программа Честертона, негативное его отношение к современной Англии заслуживает внимания как свидетельство осведомленного очевидца. Так не бесполезно бывает иногда выслушать свидетеля, который и сам виновен, если не в данном, то в аналогичном преступлении.

Впечатлительный и импульсивный Честертон остро ощущал актуальные события и еще только назревавшие процессы и сейчас же откликался на них. Многие его беллетристические произведения — это иллюстративные отголоски на волновавшие его события. «Наполеон из Ноттинг-Хилла» откликается на англо-бурскую войну и британский империализм, «Жив человек» отражает борьбу с пессимизмом и декадентством, «Пе-

релетный кабак» — действенное оружие в полемике с трезвенниками и вегетарианцами, «Неверие патера Брауна» написано непосредственно после посещения Америки, которая открыла Честертону новые и страшные стороны плутократии, а именно: «Движение в сторону промышленной монополии, объединение всей мировой торговли в руках трестов... во имя которого будут убивать и умирать». Причем фигуры американских миллиардеров представляются ему еще более мрачными и зловещими, чем английские плутократы.

Вместе с тем в тех же и других произведениях зачастую предвосхищены еще только намечавшиеся тенденции. В качестве примера можно привести поголовную азефовщину «Человека, который был Четвергом», грядущее штрейкбрехерство 1926 года констеблей из среды буржуазной и аристократической молодежи в той же книге, «сухой закон» в «Перелетном кабаке», демагогические приемы развращения народа, архаическое маскарадное обличье и кровавый разгул и горькое похмелье фашизма в «Наполеоне из Ноттинг-Хилла», теорию круговорота или просто попятного движения в ряде произведений, разрушительные изобретения на службе у врагов народа в «Рассказах о длинном луке» и т. д.

Уже давно в произведениях Честертона звучали своеобразно преломленные им социальные мотивы. Так, его отношение к буржуазному строю отразилось еще в фигуре Бэзила Гранта. Он «понял, что все эти люди со дна — попрошайки, карманные воры, босяки, — все они в самом глубоком смысле стремятся быть хорошими» и что люди высшего света закоснели в своем зле. Он устает судить этих неисправимых джентльменов казуистическим, формальным, беспомощным судом, острая пародия на который дана позднее в «Рассказах о длинном луке». Премьер-министр лжесвидетельствует против своего лакея, и приговор Гранта гласит: «Добудьте себе новую душу. Ваша душа не годится даже собаке. Добудьте себе новую душу». Когда же дело дошло до бесконечной тяжбы между двумя финансовыми магнатами, Бэзил Грант счел за благо прикинуться сумасшедшим и оставить судебную деятельность.

Детектив предполагает поиски виновника, и вот к традиционным уголовникам и авантюристам Честертон решительно прибавляет еще две категории и выводит целую галерею современных дельцов-шантажистов, вплоть до миллиардеров, и английских политических деятелей-убийц, вплоть до премьер-министров. Еще Луначарский отметил, что нельзя считать это реальным отражением частных фактов. Однако такие навязчивые фантазии сатирически настроенного романтика все же весьма показательны. Достаточно вспомнить фигуры Бальфура или Черчилля, Робертса или Китченера — и окажется, что сатира Честертона типизирует в стиле детектива действительно существовавшие тенденции. Оттого, что Бальфур лично не убил ни одного ирландца, а лишь приказывал патронов не жалеть, оттого, что герои Омдурмана и Амритсара убивали не одного, а десятки тысяч суданцев, индусов или буров и не своими, а чужими *руками*, — от всего этого суть дела не меняется.

«У делового человека нет никакого социального идеала; у него нет ни традиций джентльмена, ни честности *рабочего*», — говорит патер Браун. А другой персонаж, Мэррель — Санчо Панса из «Возвращения Дон Кихота» — утверждает: «Воров можно встретить скорее в высшем обществе», «как, впрочем, и *убийц*», — добавляет от себя Честертон на многих страницах своих книг.

В «Простодушии патера Брауна» Честертон продолжает вглядываться в тех, кто избег и избегает добровольного уголовного суда Бэзила Гранта. «Двенадцать истых рыболовов» рассказа «Загадочные шаги» — это члены аристократичнейшего из клубов Англии. Собравшись за обеденным столом, они вершат судьбы страны, как свое семейное дело. Это клуб истых джентльменов, а джентльмен — это «тот, кто в жизни не знал, что такое работа». К тому же это новоявленные джентльмены-выскочки, которые считают ниже своего достоинства даже замечать лакеев. «Джентльмен — это человек, который никогда не бывает груб, разве что намеренно». Однако быть грубыми после ужина и возлияний им вовсе не хочется, и они предпочитают игнорировать непрошеное появление вора в образе лакея, который во фраке как две капли воды похож на своих

господ джентльменов. И чтобы хоть чем-нибудь отличаться от лакея, «истым рыболовам» приходится в конце концов сменить цвет своего клубного фрака на зеленый. Таков английский джентльмен в представлении Честертона.

А вот английский военачальник Сент-Клэр — один из создателей ее колониального могущества. «Во всех далеких жарких странах, куда попадал этот человек, у него был гарем, он пытал свидетелей и накоплял позорные богатства; и, конечно, он с ясным взором сказал бы, что делает все это во славу бога». Это дважды убийца и предатель. Запутавшись в шантаже и взятках, он продается врагам, а затем, убив своего разоблачителя, он для сокрытия преступления губит весь свой отряд, чтобы похоронить труп среди трупов. Его постиг заслуженный суд уцелевших соратников, которые его повесили. Но «ради чести Англии они поклялись навсегда сохранить тайну о деньгах предателя и оружии убийцы». И вот: «Его не забудут в Англии, пока крепка бронза и камень не разрушится. Его мраморные статуи еще сотни лет будут возвышать сердца гордых невинных юношей; от его могилы будет веять честью, как ароматом лилий. Миллионы людей, никогда не знавших его, будут любить его, как о т ц а , — хотя последние, кто знал его, обошлись с ним, как с собакой. Он будет святым, а правды о нем никто не узнает». В «Харчевне Сломанного Меча» Честертон еще осторожно говорит о каком-то генерале Сент-Клэре, погибшем в Бразилии в середине века, но это наводит на мысль: а что, если попристальнее вглядеться в истинное лицо других колониальных героев Англии, посмертную славу которых, подобно славе Сент-Клэра, хранят пышные монументы и лживые легенды? Так издалека вступает трагическая тема попустительства, которая становится центральной темой сборника «Человек, который слишком много знал» («The Man Who Knew Too Much», 1922). Книга эта развивает давнюю линию и завершает давний образ. Бэзил Грант слишком много знал об английском суде, чтобы остаться судьей; патер Браун слишком хорошо познал глубины падения человека вообще, чтобы остаться только обвинителем. Хорн Фишер — кость от кости, плоть от плоти правящей верхушки Англии — слишком много узнал об

ее преступлениях, чтобы решиться стать обличителем.

После дела Маркони Честертон и сам узнал слишком много об истинном положении вещей, об истинном лице правящей Англии. Он мог бы сам сказать словами своего Хорна Фишера: «Я знаю то, чем дышит все окружающее, я знаю, чем движется вся эта машина... Я нахожу гнусным очень и очень многое. Если бы вам, молодежи, когда-нибудь удалось подложить динамиту в эту помойку и разнести ко всем чертям весь этот высший свет, то не думаю, чтобы от этого сильно пострадало человечество... Положение не может быть хуже, пусть даже Нози Циммерман ссужает деньгами половину кабинета, а первого лорда казначейства шантажирует дюжина миллионеров с их уличными листками, а премьер переженится хоть на дюжине заокеанских невест, а руководители страны обзаведутся паями дюжины дутых рудников. Все трещит и разваливается».

По всей книге встречается мимикрия в самых разных ее видах: беглец прикидывается вороньим пугалом, снайпер-убийца — неловким стрелком, тупица империалист Хастингс — великим стратегом, ошибки которого исправляет его помощник Траверс. Но под проницательным взглядом Фишера спадают маски, разоблачаются легенды, рушатся дутые репутации. Он видит не просто виновников, но виновных — прямых преступников. Начинается с частного случая. Ревностный и исполнительный полицейский чиновник убивает своих товарищей, чтобы устранить соперников, обвинить в этом ирландского революционера и сделать на этом *карьеру*, — и он остается безнаказанным, чтобы не пострадала от огласки карьера его патрона, видного сановника («Неуловимый принц»). Английский военачальник на Востоке, носящий гордое имя Хастингс, на престиже которого, на том, что он стал арабской легендой, держится английское влияние на всем Ближнем Востоке до такой степени, что только его именем Англия может удерживать «демонов в *бутылке*», — падает жертвой им же замышленного убийства («Бездонный колодец»). Крупный делец, новоявленный пэр, делатель кабинетов и опора премьера Джинкс убивает бывшего судью Тэрнбулла, который угрожает ему разобла-

чением его темного прошлого («Лицо на мишени»). Это как бы косвенный намек на то, что могло бы ожидать Бэзила Гранта, останься он судьей не по уголовно-нравственным, а по уголовно-политическим делам. Премьер, тяготящийся давлением дельца-шантажиста, приносящего в жертву личной выгоде интересы Англии, становится убийцей этого темного афериста («Причуды рыболова»).

Хорн Фишер прекрасно видит все это и молчит. Он слишком много знает, чтобы действовать. «Да, все трещит и разваливается, я не могу помочь этому, но я и не подтолкну и без того готового упасть». Почему? Да все из-за того же кастового принципа круговой поруки. «Права она или не права — но она Англия». Ведь и сам Хорн Фишер говорит, что он «не безгрешен». Он связан с преступниками семейными и общественными узами, «его родня раскинула свои ветви по всему правящему классу Великобритании», он любит Хогса и других своих сановитых родственников. Да к тому же он и бессилен. Кто ему поверит? Мигом «все будет обращено в забавную выдумку». В молодости Хорн Фишер пытался протестовать и бороться; подобно самому Честертону, он выступает с утопически-народнической программой в защиту свободного йомена, владельца трех акров и коровы. Он надеялся «повести новое крестьянство на борьбу против новой плутократии». Но когда блудный сын поднял голос протеста, его влиятельная родня нашла способ без огласки, семейными средствами призвать «выродка» к порядку и заставить его замолчать, посадив его в решающий момент в комфортабельную темницу. «Всю жизнь мою я прожил в этой комнате. Я победил на выборах, но так и не попал в парламент. Вся моя жизнь была жизнью в этой комнатушке на пустынном острове. Вволю книг и сигар и комфорта, вволю знаний и интересов и новостей. И ни слова, которое дошло бы из этой могилы до внешнего мира. Там я, верно, и умру» («Выродок»).

Пессимистический лейтмотив всей книги: «Знай сверчок свой шесток!» Книга начинается признанием удящего рыбу Фишера: «Крупная рыба мне не по зубам — приходится выкидывать» — и кончается напоминанием о том, что «большая рыбина может порвать

леску и уйти прочь». Так трагедия попустительства становится трагедией безнаказанности. Тогда как Бэзил Грант еще мог наказывать известный круг лиц за известного рода преступления, тогда как патер Браун спасал и реабилитировал невинно подозреваемых или случайно согрешивших, теперь Хорн Фишер лишь молчаливо констатирует, что преступление уже наказано, или дает виновнику уйти, потому что это слишком крупная рыбина.

Изобретательность Честертона неисчерпаема. Свидетельством этому служат «Рассказы о длинном луке» («Tales of the Long Bow», 1925). По-английски «натягивать длинный лук» — значит плести небылицы. Честертон измышляет «Лигу стрелков из длинного лука» как очередное общество чудаков, а рассказы об их похождениях — это в самом деле небылицы в лицах. Для выражения недоверия по-английски существует ходовой идиом: «скорее Темза загорится», или «свинья полетит», или «корова прыгнет через луну». Честертон находит ситуации, при которых осуществляются языковые идиомы: загорается политая нефтью Темза, летают спущенные на парашютах свиньи и т. д. Если бы Честертон писал по-русски, он с такой же легкостью заставил бы «рака свистнуть» или дождик идти именно в тот четверг, когда ему нужно. Но к чему вся эта языковая эквилибристика? Ограничивается ли дело языковой игрой? Будь это так, стоило ли разбираться в этом? Но дело в том, что Честертон считает, что произведения, не возникающие как результат пропаганды, мелки и скучны. «Рассказы о длинном луке» действительно пропагандистская книга, она вышла вскоре после образования лиги дистрибутистов, почти одновременно с книгой Честертона, посвященной Коббету, этому апостолу мелкой крестьянской собственности. По существу, это проповедь серьезных, пускай утопических и реакционных, мыслей Честертона о создании нового крестьянства как оплота против новой плутократии, а его чудаки — это, в сущности, те же дистрибутисты, во всяком случае стрелки все по той же цели.

Не говоря уже о реакционности пропаганды Честертона, нельзя не отметить ее органической слабости и уязвимости. У нее нет прямых корней, а скорее лите-

ратурные традиции Коббета. При всей своей «радикальности», Честертон шел по реакционному и неверному пути. В то время как единственной надеждой для сельской Англии было объединение сельскохозяйственных рабочих-батраков с индустриальными рабочими в борьбе с остатками земельного феодализма и кулачества, Честертон пытался разрешить проблему, наделяя клочком земли всякого рода деклассированные элементы, — попытка, тщету которой хорошо показал Голсуорси, рисуя филантропические затеи Майкла Монта. В современной, вконец обезземеленной Англии борьба, затеянная методами Честертона, бесперспективна. Однако защита этих явно незащитимых позиций, ни к чему не обязывая и оставаясь вполне безопасной для обеих сторон, давала Честертону повод рядиться в тогу народного трибуна.

В одном из рассказов американский свиной король Отс, который сначала готов обратить весь мир в громадное колбасное заведение, став одним из стрелков из длинного лука, увлекся их идеями, купил поместье площадью в четверть графства и стал наделять батраков землею. «То, что американский миллионер вывозит из Англии английские фонды, английские картины и древности, английские соборы и утесы, — стало уже явлением привычным, было в порядке вещей. Но то, что американский миллионер раздавал английскую землю английским крестьянам, — это было неслыханное вмешательство, равносильное чужеземному подстрекательству к революции». «Это не подходило к английскому климату», это было равносильно «пусканью фейерверка по соседству с пороховым погребом». Ведь «что станется с правящим классом, если он не будет владеть всей землей?». Однако гибкие заправилы, которые только и знают, что делают ошибки и исправляют их, находят выход, вполне соответствующий «гибкости неписаной конституции». Взамен старого лозунга: «Не национализируй, а рационализируй», они провозглашают новый демагогический лозунг: «Не рационализируй, а национализируй», с маленькой поправкой: «Пусть национализируют националисты», и называют это «истинным социализмом». При этом овцы оказываются голодными, а волки целыми. «Путем компенсации ведь можно достигнуть очень и очень мно-

гого». За отчуждение владельцы получают двойную компенсацию: и вознаграждение за землю и жалованье, как хранителям и попечителям национализированного поместья. «Все останется как было, только мы будем называться не аристократами, а бюрократами». Для тех же, кто будет недоволен, останутся убедительные аргументы. По словам премьер-министра: «Ресурсы цивилизованного мира еще не исчерпаны, как гаваривали в старину правительства перед тем, как расстреливать свой народ. Я бы вполне вас понял, джентльмены, — добавляет он мрачно, — если бы у вас сейчас явилось желание кое-кого расстрелять». Оказывается, что небылицы книги 1925 года не так уж далеки от были 1926 года, года великой забастовки.

Недаром у стрелков из длинного лука, так же как и у дистрибутистов, несколько кличек. Сначала их именуют «сумасшедший дом» или обществом сумасбродов. Цель их на первый взгляд действительно сумасбродна: опровергать ходячие поговорки, осуществляя мнимо невозможное. Но, по Честертону, это не просто чудачество. Консервативный премьер-министр лорд Иден свергает социалистическое правительство демагогическим оружием ходячих поговорок и лозунгов с тою легкостью, как это за год перед тем было совершено в Англии с помощью фальшивки. На самом деле цель стрелков утопична, но вполне серьезна. Это аграрный переворот, возвращение к мелкому землевладению. Все те же три акра, корова и прочный крестьянский брак — вот три кита, на которых строится эта утопия. Честертон измышляет самые невероятные способы, которыми они опровергают поговорки и осуществляют невозможное. Цель его внушить доверие к людям, которые выполняют самые невыполнимые обещания (а что невероятнее в английских условиях, чем обещания дистрибутистов?). Честертон хочет уверить, что если нет слова «невозможно» для стрелка из длинного лука, то тем более нет его для их создателя — дистрибутиста. Стрелки из длинного лука подымают восстание. Вдохновителем и организатором его становится изобретатель Блэр, вооружающий восставших всякого рода невероятными по своей простоте техническими и тактическими новинками. Но главное оружие восставших — это

внушить доверие к себе и тем обезоружить противника. Когда против восставших намереваются двинуть войска, солдаты не могут получить снабжения и боеприпасов с бастующих фабрик. Самый прогресс и стремление к сверхкомфорту становятся западней. «Пружинящие» дороги оказываются в ремонте и совершенно непроходимы. Когда хотят применить против народа вновь изобретенное вещество, «способное взорвать весь материк», то изобретатель не может найти человека, который помог бы ему вынести опытную порцию этого вещества из кэба, и т. д.

«Невероятное» еще раз осуществляется, и после гомерической битвы, в которой большими луками служат пригнутые деревья, восставшие побеждают. Но Честертон тут же готов бить отбой. «Безрассудный автор удержится от последнего безрассудства и не станет защищать свои сновидения». Чтобы даже и смеясь высказать свои серьезные мысли, Честертону понадобилась маскировка, целая серия вкладных ящичков, но в результате он отказывается и от их содержимого. Малопривлекательно это положение пророка-фигляра, и Честертон с горечью говорит: «Все наши битвы начинались с шутки и окончатся шуткой». Смехом Честертон маскирует острие своих стрел, смехом он и притупляет их и в конце концов признается, что шут остается шутом и что, как бы ни длинен был его лук, «лук автора — лук игрушечный, а когда ребенок стреляет из игрушечного лука, бывает трудно найти стрелу... и даже ребенка».

Последний из романов Честертона, «Возвращение Дон Кихота» («The Return of Don Quixote», 1926), беллетризирует ряд положений сборника «Что неладно на свете» («What's Wrong with the World», 1910). Это возвращение к старой теме — последний зигзаг, последняя вспышка иллюзий и разбитое корыто надежд. В год великой стачки Честертон находит в себе смелость, рисуя промышленный конфликт, отдавать должное рабочему лидеру Брэнтри, «который в десять раз яснее отдает себе отчет в своих мнениях, чем большинство людей, которых вы называете интеллигентными. Он начитан так же, как они, и гораздо лучше, чем они, помнит то, что читал. У него есть критерий верного и ошибочного, который он может в любой момент при-

менить. Его критерий может быть ложным, но он умеет его применять и поэтому сразу получает результаты». Основная слабость экстремиста Брэнтли, по Честертону, в том, что он будто бы плохо знает «низшие классы», тогда как постепеновцев-экономистов Честертон прямо обвиняет в том, что они, перед лицом классового врага, во всех смыслах разоружили народ, о котором правящие круги склонны забывать, когда он не бастует.

Честертон находит смелость рисовать вторую враждующую сторону — промышленников — как выскочек, самозванцев, которые крадут чужие изобретения и обогащаются на них. Это именно те воры, которых «скорее найдешь в высшем свете» и которые остаются безнаказанными: «В наши дни сидят в тюрьме главным образом нищие, а те, кто ограбил их, ходят на свободе». Честертон находит смелость едко пародировать великосветских штрейкбрехеров 1926 года в виде маскарадного рыцарского ордена ревнителей порядка. Видя, что прочие орудия борьбы недействительны, что романтика империализма больше не действует и нельзя манить недовольных призраком далекой империи, правящие круги создают именно такой орден. Все это очень близко к действительности. Едва ли хмурый и чопорный по натуре англичанин искренне забавляется своими маскарадами только ради маскарада, своим шерстяным мешком спикера, и процессией алебардистов в Сити, и пышной англиканской церковью, и королем для представительства.

Карлейль когда-то хохотал до упаду, глядя на хрустальную коронационную карету, в которой ехал король Вильям IV. Так в наше время нельзя без улыбки смотреть на снимок шестидесятитрехлетнего Голсуорси, который во фраке и чулочках направляется на королевский прием. Но те, кого это касается, знают, что игра стоит свеч. Весь этот средневековый ритуал нужен для поддержания ореола монархии, и англиканской церкви, и палаты лордов, и Гилдхолла, а ведь это опорные столпы всей аристократической системы, бастионы, воздвигнутые против законных притязаний народа. Честертону ведь и этого кажется мало, ему нужна не англиканская, а католическая церковь, не ряженые, а воистину средневековые йомены и цеховые,

как более надежный оплот против всего нового. Таким образом, маскарадная игра вплоть до чудачеств всякого рода Ку-Клукс-Кланов — это лишь покров нарастающей контрреволюции. Честертон срывает его, отказывается от ореола былой романтики. Тогда как горстка ноттингхилцев со славой погибла в борьбе против новых империалистов, ряженые джентльмены новоявленного ордена будут сметены с земли, как мусор с арены.

Честертон как будто признает вместе с Брэнтри: «Неужели вы думаете, что мы не прорвемся сквозь это, как через пестрый бумажный круг в цирке?» Опять, как много раз, Честертон занимает здесь двусмысленную позицию, он опять «двух станов не боец, а только гость случайный», и опять это демагогия. Выразителем его позитивной программы становится новый Дон Кихот, архивариус Хэрн, и его Санчо Панса, новый «выродок», интеллигент-демократ без определенной профессии — Мэррель. Субъективно Хэрн честнейший и благороднейший человек, но фактически он полусумасшедший. «Между Брэнтри и Хэрном была та разница, что первый всегда знал, чего он хочет, а второй витал в облаках». По определению Мэрреля, Хэрн — это безумное дитя, опасное уже тем, что ему позволили играть с оружием. Именно Хэрну, разыгрывающему в домашнем спектакле роль короля, приходит в голову сумасбродная игра в средневековый маскарад, которую и подхватывают злонамеренные люди.

Так последний роман Честертона перекликается с первым. Адам Вэйн — это фанатический последователь иронического фантазера, возбуждающий новых империалистов против себя и против нового мира. Майкл Хэрн — это наивный фантазер, полусумасшедший. Он манекен в руках циничных политиканов, к тому же снабжающий их оружием. В конце концов развенчанный король Хэрн, а теперь Дон Кихот и его Санчо Панса отправляются в кэбе «применять этот экипаж для защиты и утешения угнетенных», «делая из него подвижную трибуну, подвозя бродяг и катая в нем детей». Но это утешение, пригодное лишь для тех людей, которые сами впали в детство. Потеряв способность рассуждать трезво, они склонны приписывать

это качество всему окружающему. «Сервантесу казалось, что воображение умирает и рассудок должен занять его место, — рассуждает Хэрн, — а я говорю, что в наши дни умирает рассудок и что его старость совсем не так почтенна, как былой упадок Возрождения». В конце концов Хэрн оказывается перед витражом с изображением Франциска Ассизского, накануне своего брака, который должен символизировать его отказ от ереси, подобной альбигойству, и его обращение в католичество.

Все это написано Честертоном поспешно и сбивчиво, сюжетные линии то и дело обрываются без всякого разрешения, временные планы смещаются, создавая полный сумбур; Честертон вдоволь дурачился вместе со своими героями, но все это была далеко не безвредная игра. Король Оберон забавляется, Хэрн разыгрывает роль короля, творец «Лиги длинных луков» натягивает игрушечный лук, но картонная корона, бутафорский меч, игрушечный лук, попадая в другие руки, становятся далеко не игрушечным, но страшным, смертоносным оружием.

Три пути было перед лирическим героем Честертона: первый — попустительство «выродка», запертого в золоченую клетку; второй — блаженная арлекинада Инносента Смита, а потом и шута дистрибутизма, который он призывал защищать не длинным луком Робин Гуда, а «натягивая длинный лук», да притом игрушечный; и третий — трагикомическая судьба не менее блаженного «Дон Кихота в кэбе», рыцаря не только печального образа, но и малых дел.

Герой Честертона растратил себя по пустякам. Он по-прежнему упрямо дрался с мельницами, притом тоже ветряными, а не паровыми, тогда когда надо было драться с мельником, вернее, с потомками того средневекового мельника, «от которого ведет начало буржуазия наших дней». Не мудрено, что такое слепое упорство заводит его в тупик мистики, религиозного примирения, какой-то возрожденной мариолатрии, и новой панацеи в виде брака для не знающих жизни фанатиков.

Таким образом, в итоге социального цикла остается галерея преступных дельцов и политиков, образы продажных или перерождающихся лидеров «простого на-

рода», забытый, незамечаемый, покуда молчащий народ и сбитый с толку, оглядывающийся назад, укрывшийся в католичество автор.

8

Много говорилось и писалось о мастерстве Честертона. Разумеется, он очень талантлив, он остроумный спорщик, изобретательный рассказчик, парадоксальный стилист, но если говорить о большом писательском мастерстве, то у Честертона оно мнимое. Он неизменно начинает за здравие, а кончает за упокой. Это сказывается и в крупном и в мелком.

Честертон любит все большое, яркое, шумливое, причудливое, но больших органических произведений у него не получается. Его книги ему быстро прискучивают и как-то иссякают в «потрясающих пустяках». Для него обычно блестящее начало, затем усталость и скомканный, путаный конец-кошмар.

Увлеченный спором, горячо доказывая свои тезисы, он жертвует реальной правдой в угоду своим предвзятым положениям, и то, что хоть сколько-нибудь оправдано в его романах — сновидениях и кошмарах, то особенно режет в вопиющих и вызывающих несообразностях реального фона его детектива, как жанра сугубо логического.

Сам на редкость яркая и характерная фигура, Честертон не сумел создать ни одного цельного и убедительного характера. Все его персонажи — это либо выразители его собственных мыслей и парадоксов, либо статисты, подающие реплику.

Изъяны его мастерства сказываются и в частностях. Если для Честертона революция есть возвращение вспять, то и вся его «революция» в области композиции утверждает лишь мнимую динамичность, бег на месте и возврат к исходному положению. «И на этом месте замыкается наше повествование о «Клубе удивительных промыслов», замыкается там, где мы начали его, словно правильный четкий круг». Ветер приносит и уносит в своих бурных порывах призрак неугомонного Инносента Смита, Хорн Фишер как сидел в начале книги с удочкой, так сидит и в конце, упуская одну крупную рыбину за другой.

Сознание своей беспомощности приводит воинствующего оптимиста Честертона к безнадежным, уводящим в сторону концовкам или репликам, которые так характерны для писателей-пессимистов XX века. «Поговоримте о чем-нибудь другом», — говорит Хорн Фишер. «А ведь холодно, — вторит ему в другой книге патер Браун. — Надо спросить вина или пива». — «Или бренди, —сказал Фламбо»; а через много лет, раздумывая о том, что на свете столько негодяев, что об этом и думать не хочется, патер Браун возвращается все к тому же: «А не распить ли нам бутылочку настоящего винца?» Это невольно наводит на мысль, что значительная доля шумливых бутад и бравад Честертона — это тоже инстинктивные жесты, с помощью которых он если не отмахивается, то отбрыкивается от сложностей и разочарований жизни.

Пейзажи Честертона подчас красочны и эффектны, но они как-то безжизненны, в них нет непосредственного восприятия реальной природы, которая увидена здесь не глазами оптимистического жизнелюбца, а скорее глазами художника чуть ли не декадентского склада. Честертон тонко ощущает эволюцию образа, еще в «Наполеоне из Ноттинг-Хилла» он пишет, что если раньше кэб уподоблялся в стихах раковине и о нем писали:

Ты раковину изваял, поэт,
Где вдвоем так сладок любовный бред, —

и говорили, что кэб летит с быстротою ветра, то теперь, то есть еще в 1904 году, поэты склонны писать:

Грохочущий ветер из-за угла
Рванулся стремительным кэбом...

Однако сам он не пользуется этой новой динамической образностью, в лучшем случае его пейзажи — это блестящее, но статичное описание творений рук человеческих: строгие, титанические и стремительные линии готического собора, неожиданная монументальность и фантастичность пейзажей, раскрывающихся в холмистых кварталах Лондона, и т. д. В худшем случае, и, к сожалению, гораздо чаще, это просто декорация, примером которой может служить

декоративный пейзаж маскарада на льду («Пролом в стене»).

Стиль Честертона един в самой своей раздробленности и прихотливости, но особенно наглядно раскрываются его противоречия в жанре эссе. Он и в этом малом жанре стремится хотя бы затронуть большие проблемы. Так, в книге «Что неладно на свете» он начинает каждую главу с обсуждения серьезных вопросов: семья, империализм, феминизм, воспитание, жилище, — но сейчас же сбивается на острословие. Он сшибает понятия лбами, не заботясь о том, что в результате могут возникнуть одни только шишки. Правда, иногда он неожиданными сопоставлениями оживляет смысл затрепанных слов и утверждений. Касаясь какого-нибудь тезиса оппонента, он как бы вскользь замечает: «Это все равно как если бы...» — и за этим следует неожиданное сопоставление, которое раскрывает истинную, а то и мнимую абсурдность оппонента. Но у Честертона все это становится привычкой, он не может иначе. Нужно это или не нужно, он измышляет истинные и мнимые дилеммы, он может двигаться только по зигзагу последовательных утверждений и отрицаний. В результате его эссе — это непринужденный, а зачастую и перегруженный острословием разговор о том о сем, а чаще ни о чем. Элемент словесной игры, присущий всем произведениям Честертона, здесь предельно заострен, и потому его эссе особенно трудны для иноязычного читателя. Некоторое представление о тематике его эссе дают самые заглавия книг: «Обо всем» («All Things Considered», 1908), «Потрясающие пустяки» («Tremendous Trifles», 1909), «Призывы и отклонения» («Alarms and Discursions», 1910), «В защиту бессмыслицы» («A Defence of Nonsense», 1911), «Выдумки против причуд» («Fancies versus Fads», 1923), «Вообще говоря» («Generally Speaking», 1929), «Утверждения и отрицания» («Avowals and Denials», 1934) и т. д. или заглавия отдельных эссе: «Почему хорошо иметь только одну ногу», «О погоне за собственной шляпой», «О том, что я нашел в собственном кармане», «О лежании в постели» и т. д. Такие рассуждения обо всем обертываются в результате болтовней ни о чем. Потрясающие пустяки и великолепные нелепости сначала поражают читателей своей неожиданностью, но

вскоре утомляют его своей назойливостью и сумбурностью.

В своей лексике, как и во всем, Честертон склонен к гиперболизму. «Искусство — это преувеличение», — утверждает он, и любимые его эпитеты — это: огромный, яростный, неистовый, потрясающий, ужасный, великолепный, причудливый, фантастический, невероятный.

9

Своим обращением к бессмыслице, этому обычному оружию иррационалистов, Честертон включается в давнюю английскую традицию, культивирующую нонсенс во всех его разновидностях: от застольных каламбурных спичей и тарабарских детских стишков до классических произведений Стерна, Льюиса Кэрролла и Э. Лира.

Его отрицание буржуазного прогресса и возврат к утопическому прошлому также по-своему продолжает давнюю линию в английской литературе от Карлейля и Рескина до В. Морриса.

Любимцем Честертона был Стивенсон. Он горячо защищал его как писателя и человека в ряде статей и книг. Он разделял многие увлечения Стивенсона, начиная с игрушечного театра, и многие его теории (роль обстановки, поэтизация и оправдание силы и т. д.). Он подхватывал отдельные его мотивы: Стивенсоново «Фрак — одеяние лакея» — это основа рассказа «Загадочные шаги». «Клуб самоубийц» — подсказал Инносенту Смиту его приемы оживления ходячих мертвецов страхом — под дулом пистолета. «Новые сказки Шехерезады» — это прототип «Клуба удивительных промыслов», а притча о сокровищах Франшара — это зерно «Наполеона из Ноттинг-Хилла» — проповедь, которая творит свое разрушительное дело помимо проповедника.

Честертон много получил в наследство от Стивенсона, но многое он измельчил или спародировал. Серьезная вера Стивенсона в то, что романтика — это доброе дело и целительное лекарство, для «Агентства приключений и романтики» становится приверженностью к доброму, но и выгодному делу. Действенная сим-

патия Стивенсона к простому человеку становится демагогическим попечением о народе, приписыванием ему своих вкусов и ни к чему не обязывающими декларациями о людях дна, стремящихся быть хорошими.

В поисках союзников, предшественников и единомышленников Честертон обращался к творчеству великих оптимистов прошлого — к Чосеру, эпиграфом жизнеутверждающего творчества которого могла бы стать его перифраза из Данте: «Оставь унынье всяк сюда входящий», и к Диккенсу, в котором он особенно любит «Пиквика» и «Рождественские повести». «Жив человек» — это экстраваганца на темы Диккенса, где даже отдельные трюки, вроде проникновения в комнату через каминную трубу, повторяют сходную ситуацию в «Николасе Никкльби». Фламбо совершает преступление по Диккенсу, и т. д. Так раскрываются глубокие корни Честертона в английской литературе.

Восхвалитель прошлого, он сам опоздал родиться лет на триста, а то и на все шестьсот. Даже во времена Пиквика и Пирибинглей, несмотря на то что «старая веселая Англия» стала при них лишь литературной иллюзией и мечтой Диккенса, он был бы уместнее, чем в грозные годы начала XX века, когда реальной почвы для его буйного, воинствующего оптимизма в Англии уже давно не было, когда архаические забавы Честертона не просто смешны, но и вредоносны в коренным образом изменившихся условиях.

10

Не говоря уже о публицистических произведениях Честертона, даже то лучшее, что он мог дать в чисто беллетристической форме, вызывает ряд вопросов и коренных возражений.

Честертон выступал против декадентов и пессимистов, но какой ценой? Ведь это беспочвенный и необоснованный оптимизм под дулом пистолета, внедряемый смехом и страхом. Постоянное взбадривание, шумли-

вая бравада, апелляция к силе и драке, попытка отшутиться от тоски, заслониться бессмыслицей от явной безнадежности всех чаяний и надежд — этот озорной оптимизм, вопреки всему, очень близок к разочарованию и усталости, вопящей, чтобы не плакать. Исходной точкой Честертона была его близость к пессимизму и декадентам, а его теория возврата («И встает солнце, и заходит»), круговорот, при повторении задов на более низкой ступени, приводит к тому, что от его оптимизма до пессимизма декадентов XX века всего один шаг. Честертон выступал против индустриального капитализма, но во имя чего и как? Он ратовал за водяную мельницу вместо паровой, закрывая глаза на то, что, сохранив хотя бы мелко-, но собственническую основу, он только закрутит пружину для нового толчка. Ведь сам Честертон говорит, что от мельника средневековья ведет начало буржуазия наших дней. Честертон отлично сознает, что по законам любой логики колесо истории не повернуть вспять. Тогда к чертям всякую логику! — восклицает он и ударяется в безрассудные фантазии, для самоутешения по-донкихотски воюя с паровыми мельницами. Честертон выступает против аристократов и плутократов, но за какую демократию? Он ратует во имя воображаемого «простого народа», цели которого он принижает и которому приписывает свои собственные, чуждые народу верования и вкусы.

Свое словесное мастерство он растрачивает на болтовню ни о чем. Галерея излюбленных образов Честертона является в известной степени его автохарактеристикой. В самом деле, как напоминает его самого этот человек, который слишком много знал и слишком сросся со своей средой, чтобы решиться на разрыв с нею.

Этот блудный сын своего класса, который, нарушая обычаи, заповеди соблюдал крепко и неизменно возвращался в отчий дом после своих эскапад и скитаний.

Этот писатель, который вертелся как белка в колесе в своих парадоксах и неизменно оказывался у разбитого корыта всех своих чаяний и надежд.

Этот человек, который хотел бы стать жонглером богоматери, но часто становился шутом и игрушкой в руках ненавистных ему политиканов.

И наконец, всегда и во всем человек, который не мог совладать с демоном, выпущенным им из кувшина, не мог загнать под крышку переплета содержимое своих пухлых и многословных страниц, не мог обуздать многие взрывчатые свои мысли, и, каковы бы ни были его субъективные намерения, они, вырвавшись на волю, становились достоянием злонамеренных демагогов.

Сам представляя своего рода ходячий парадокс, Честертон был в то же время и жертвой своей неразборчивой парадоксальности.

1947 [?]

Ложный принцип
и
неприемлемые результаты

Традиция
и
эпигонство

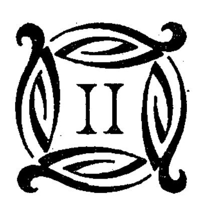
Вопросы перевода

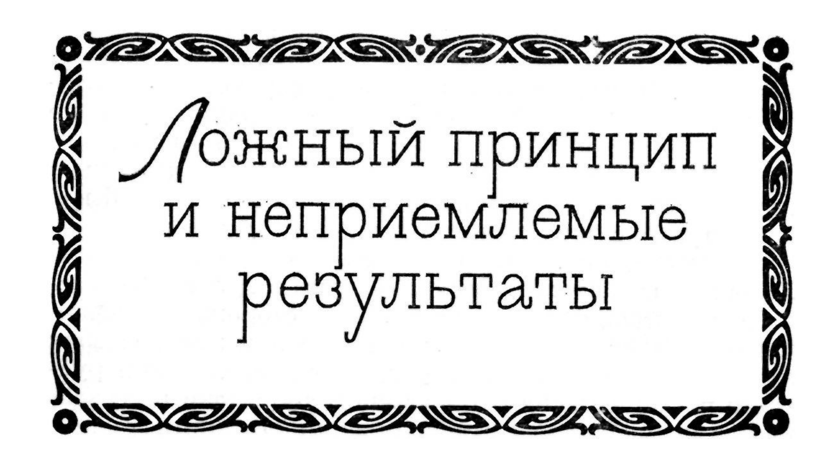
В борьбе
за реалистический
перевод

Текущие дела

Предмет обязывает




II



Ложный принцип и неприемлемые результаты

(О буквализме в русских переводах Ч. Диккенса)

Буквальный перевод, передавая слова, а не речь, язык, а не слог, частности, а не целое, не может полноценно передать текст произведений художественной литературы.

При переводе художественной книги переводить надо не изолированный словесный знак и его грамматическую оболочку в данном языке, а мысль, образ, эмоцию — всю конкретность, стоящую за этим словом, при непременном учете всех выразительных средств, всей многосмысленности знака или многозначности слова.

За каждым словом стоит все произведение как идейно-художественное целое. Без этого, по словам Энгельса, переводчику очень легко дать образец превращения «немецкой мысли в английскую бессмыслицу» [1].

Каждая вещь, каждый процесс имеет свое назначение: молотком не валят деревьев, пилой не забивают гвоздей. Однако при постройке дома обойтись без молотка и пилы одинаково трудно.

Не следует смешивать разные явления: одно де-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 243.

ло — процесс изучения языка, когда в учебниках и в комментированных изданиях дается одно — либо основное, либо частное — значение слова; когда тщательно прослеживается чужой языковой строй; когда по оригиналу можно изучать язык, отвлекаясь от художественной стороны, последовательно сосредоточивая внимание то на знакомстве с деталями реального быта, то на грамматике вообще, то на идиомах и пр.

Другое дело — чтение переводов художественной литературы, которое требует единого и целостного восприятия, где даже познавательная сторона не исчерпывается фиксацией чуждых и часто непереводимых языковых и бытовых деталей, но где средствами русского языка должна быть верно и творчески воссоздана вся идейно-художественная сущность книги в единстве формы и содержания.

В условиях нашей школы правильно поставленное изучение иностранного языка есть одновременное изучение русского языка и по аналогии, и по существу, когда, например, вырабатывается русский текст перевода. В особенности это относится к стилистике и ко всей сфере изобразительных и выразительных средств. И вот в помощь этому должна прийти художественная книга, переведенная хорошим русским языком, а не суррогатом чужого языка. Ни один буквалистский перевод в этом деле не может служить подспорьем, потому что его условный, испорченный русский язык не помогает правильному усвоению подлинника. Нельзя полагаться на такой перевод и в смысле точности, так как его мнимая точность не передает главного. Буквализм, бессильный и вредный при всяком художественном переводе, особенно пагубен при переводе таких эмоциональных писателей, как Диккенс.

Кто не знает у нас Чарльза Диккенса — горячего печальника, защитника и друга угнетенных и обездоленных, неутомимого обличителя социальной неправды? Его звонкое, веселое имя знакомо любому советскому школьнику. Он один из тех великих писателей-реалистов середины XIX века, которые показывают нам решающие социальные конфликты своей эпохи не менее явственно, чем их описывают труды историков. Диккенс делает это просто и доходчиво, покоряя не только разум, но и сердце своего читателя, причем (хотя это

и может прозвучать парадоксом) советскому читателю Диккенс говорит иной раз больше, чем английским буржуазным критикам.

Советскому читателю Диккенс прежде всего дорог как один из немногих западных писателей-реалистов, сохранявших в середине XIX века человечность, способность негодовать, сочувствовать, смеяться. Дорого все то, чем Диккенс возвышается над изображаемой им средой, но дорого и то, что он выражает при этом чувства и мысли простого честного человека своего времени. Дорог его демократизм, социальное негодование, с которым он бичует тогдашнюю буржуазную Англию (а в «Мартине Чезлвите» и Америку), его гуманизм, юмор, та страстность, прямота и бесстрашие, с которыми он выражает свои мысли. Все эти черты, взятые вместе, и составляют самую основу стиля Диккенса, то есть художественных средств, которыми писатель выражает все стороны своего социального и эстетического мировоззрения.

Широко известно, как горячо высказывался о Диккенсе Белинский; Чернышевский писал о том, как высоко он ценит в Диккенсе «защитника низших классов против высших», «карателя лжи и лицемерия» и в то же время «милого» писателя, «от которого трудно оторваться». Эти притягательные свойства Диккенс сохранил для советского читателя и посейчас. Конечно, при этом мы воспринимаем сейчас Диккенса не так, как его воспринимали современники-викторианцы, не так, как критики-формалисты, и не так, как воспринимают его современные английские буржуазные критики, склонные принижать и умалять самое ценное в Диккенсе и сенсационно раздувать маловажные черты его биографии и творчества.

С некоторых пор английские газетчики-борзописцы стали честить Диккенса «парламентским репортеришкой», «писателем-пропагандистом», а иные критики, замалчивая лучшее в творчестве Диккенса, стали заниматься больше проблемой его свояченицы или просто фальсифицировать творчество Диккенса, перенося ударение с реалистической его основы на элемент сказочный, гротескный, детективный, переключая внимание с сатирического пафоса писателя на сентиментальную слезливость.

Так как обезвредить творчество Диккенса не удается, его стараются фальсифицировать или, что еще проще, отречься от него. Конечно, эта вздорная затея неосуществима. Диккенс стал мировым писателем, и его голоса не заглушить. Но не приходится говорить, насколько важно сейчас не допускать какого-либо извращения Диккенса в переводе, насколько важен сейчас правильный подход к переводу его книг, чтобы верно донести до читателей всего мира подлинное содержание его творчества.

Конечно, Диккенс во многом пленник своей эпохи и ее предрассудков, но в лучших своих книгах он из этого плена вырывается. Творчество Диккенса основано на изображении окружающей действительности. Однако Диккенс не писатель-натуралист, не холодный регистратор фактов. Он любит, жалеет, сочувствует, негодует, ненавидит, обличает. У него умное и талантливое сердце, которое все эти эмоции обращает на защиту простого человека против его угнетателей и обидчиков. Пафос его творчества — это пафос социального негодования и гуманистической любви к человеку. Глубоко эмоциональный художник, Диккенс и от читателя требует того же непосредственного восприятия и страстного отношения к жизни.

Диккенс достигает такого читательского восприятия тем, что в его творчестве нет разрыва формы и содержания, о волнующих вещах он говорит взволнованным языком. Язык и слог Диккенса — страстный, убедительный, то ласковый, то бичующий — на редкость богат, ярок и гибок. Он равно способен выразить и едкость сатиры, и патетику обличения, и мягкий юмор, и лиризм жалости или нежности. Диккенс дает точную и выдержанную языковую характеристику своих персонажей, причем диапазон его огромен: тут и говор прямо выхваченных из жизни Пеготти и Сары Гэмп, и язык гротескных фигур Джингля, Каркера, Квилпа; тут простоватость Кита и замысловатый способ выражаться Свивеллера, беззаботные шутки Пиквика и Уэллеров и сдержанный трагизм леди Дэдлок, бессвязная болтовня Сьюзен, миссис Никльби или лепет Смайка и законченные периоды Пекснифа, Микобера и прочих витий. Широкое плакатное изображение целых исторических эпох, как в «Повести о двух городах»,

или лондонского рынка в «Оливере Твисте» и тонкие пейзажные миниатюры «Лавки древностей».

Светлые, яркие краски и мрачный колорит, стройные периоды и бессвязный бред — для всего этого Диккенс находит на своей языковой палитре соответствующие тона и оттенки.

Чтобы верно передать все это на другом языке, нужна точность, но точность верно понятая, такая, которая передавала бы и юмор, и негодование, и лиризм, и сатиру.

Диккенс, переведенный на русский язык, становится частью и достоянием советской литературной продукции. В книгах этого великого писателя-реалиста наш читатель ищет пример мастерского владения языком. Книги Диккенса потому отчасти и являются реалистическими, что его язык в основном свободен от псевдоромантической мишуры и натуралистического мусора. Вот почему и по-русски книги Диккенса не могут быть полноценно воспроизведены манерным, дурным, нереалистическим языком.

Русские переводы Диккенса имеют свою длинную историю. Одним из первых стал переводить Диккенса на русский язык его современник Иринарх Введенский. Он «загреб первый жар», ухватил в Диккенсе самую суть, передал живую интонацию, характерность, юмор, динамику писателя, заставил русского читателя полюбить Диккенса. Переводы Введенского во многих отношениях являются тем, что Белинский называл «поэтическим переводом». Но уж такая у Введенского была широкая натура — «что в печи, все на стол мечи». И он стал угощать читателя «подовыми пирогами» и застольными песнями собственного изготовления. Голос у него был сильный, но необработанный, хохот оглушительный, «подовые пироги» неудобоваримые, а отсебятины перевода были порой навязчивы и несносны.

Потом пришла другая крайность. Диккенса стали излагать как бог на душу положит переводчики-ремесленники конца XIX века, самым типичным из которых был Ранцов. В их переводах Диккенс был несколько причесан и приглажен, но неузнаваемо сер и нестерпимо пространен и скучен.

Уже в советское время за Диккенса взялись пере-

водчики-формалисты и их эпигоны — сторонники «формально-точного» перевода. Чем можно восхищаться и чему нельзя учиться у Введенского, — кажется, ясно. Чему нельзя учиться и чего надо всячески избегать у Ранцова, — кажется, тоже ясно. Но вот с формалистами и буквалистами дело обстоит сложнее. Прикрываясь стремлением дать «точный» перевод, они проявили много эрудиции и энергии в обоснование своих принципов и догм, но творчески не оправдали своих деклараций уже потому, что подход их к переводу произведений Диккенса был заведомо порочен, и практические результаты не могли быть удовлетворительны.

Не считая нескольких переизданий старых переводов, в советское время, вплоть до 1950 года (когда вышли переводы «Лавки древностей» и «Мартина Чезлвита», сделанные Н. А. Волжиной и Н. Л. Дарузес с иных переводческих позиций), переводы Диккенса сосредоточены были в одних руках и осуществлялись под руководством Е. Ланна. Сюда относятся, кроме вышедшего в 1933 году в издании «Academia» перевода «Посмертных записок Пиквикского клуба» и последних переизданий «Николаса Никльби» (1948) и «Домби и сына» (1950), еще два романа: «Оливер Твист» и «Холодный дом», а также том повестей и рассказов. Первые три романа переиздавались по шесть-семь раз, а «Пиквик», «Твист», «Никльби» и «Повести» вошли в собрание сочинений Диккенса, начатое, но затем прерванное Детгизом. Эти переводы Диккенса представляют большое поле для наблюдений и выводов, тем более интересное, что, какая бы фамилия переводчика ни стояла на титульном листе этих переводов, на деле все они выполнены по редакторским установкам Е. Ланна и по его методу. Примечательно и то, что текст их с начала 30-х годов и до сего времени в основном не подвергся изменениям.

В данной статье приводятся для единообразия и удобства сравнения примеры из первого и последних по времени выхода и переиздания переводов Диккенса под редакцией Е. Ланна, чтобы показать, что налицо не просто случайные, преходящие ошибки или заблуждения, а ведущий принцип почти двадцатилетней переводческой работы. Однако всюду, где приведены цитаты из переводов и статей Е. Ланна, за этим принци-

пом стоит гораздо более широкое явление, а именно — практика переводчиков-буквалистов вообще.

В разбираемом случае редакторский авторитет Е. Ланна зиждется на его многолетней работе по изданию русских переводов Диккенса, на весьма спорной по методу и языку книге о Диккенсе, на его собственных писательских вкусах, сказавшихся в стиле его исторических романов о старой Англии, на его критических «эссеях», наконец, на всем круге изучаемых и редактируемых им авторов.

В редакторской и переводческой деятельности Е. Ланна есть свои положительные стороны: инициатива и почин; точность, когда она не переходит в буквализм; кропотливый подготовительный анализ текста, при котором отмечены, хотя и не преодолены, многие трудности; наконец, большая работа по очистке от всяких вольностей, присущих старым переводам. В переводах Е. Ланна удались некоторые гротескные фигуры, вроде Джингля. Очень тщательно проработаны подробности бытовой стороны, снабженные основательными комментариями. По всем книгам проведена одна, последовательная точка зрения.

Но все это хорошо, пока не начнешь вглядываться и вслушиваться в язык перевода. Тогда начинаются сомнения и возникает вопрос: да что же стремится передать и что передает по-русски этот перевод Диккенса? Ответ найти нетрудно. Е. Ланн аргументирует каждую мелочь в своих переводах на базе принципа «технологической точности», которую он сначала пропагандировал молодежи в статье «Стиль раннего Диккенса» [1], а затем подробно изложил в статье «Стиль раннего Диккенса и перевод «Посмертных записок Пиквикского клуба» [2]. Ответ, данный в этой статье, гласит: «Основной задачей... являлось ознакомление читателя со стилем Диккенса» [3].

Итак — стиль. Но что есть стиль?

Обращаясь к трудам советских языковедов, мы находим в них указание на то, что следует различать, с одной стороны, строй языка автора как отражение в

---

[1] «Литературная учеба», 1937, № 2.
[2] «Литературный критик», 1939, № 1.
[3] Там же, стр. 171.

нем норм общелитературного национального языка, на котором он пишет, а с другой стороны — индивидуальный художественный стиль данного автора как систему выражения его мировоззрения.

Не надо забывать, что если следует, конечно, изучать оба эти стиля, то при художественном перевода передан может и должен быть в основном лишь последний, то есть индивидуально-художественный стиль автора. Знание переводчиком строевых и грамматических элементов чужого языка необходимо, — оно помогает уяснить смысл текста, однако воспроизводить в художественном переводе формы чужого языка вовсе не обязательно, а то и вредно. Зато индивидуальный стиль автора, творческое использование им выразительных средств своего языка должно быть воспроизведено в переводе как можно полнее, поскольку именно этим может быть донесена до читателя идейная и художественная сущность подлинника, индивидуальное и национальное своеобразие автора.

Как же понимает стиль Е. Ланн? Систематического определения он, правда, не дает, но по отдельным и очень категорическим формулировкам можно представить себе его концепцию стиля.

Е. Ланн требует «с особой тщательностью воспроизводить конструктивную сторону стиля в пределах синтаксической эластичности современного нам русского языка» [1], который он предлагает тем самым растягивать, как резину. Он отмечает «склонность Диккенса к некоторым особым стилистическим приемам» [2]: параллелизмам, анафоре, инверсии и т. д. Он считает необходимым «сохранить специфику английских конвенциональных норм» [3].

«Когда мы говорим о мастерстве Диккенса, — заявляет он, — мы, прежде всего, имеем в виду запас его идиом, жаргонизмов, каламбуров и близких каламбуру тропов» [4].

Способом практического воплощения стиля Е. Ланн считает «точность перевода» как «совокупность прие-

---

1 «Литературный критик», 1939, № 1, стр. 163.
2 Там же, стр. 159.
3 Там же, стр. 170.
4 «Литературная учеба», 1937, № 2, стр. 114.

мов обработки материала» — и тут же конкретизирует свои положения: «Применяя этот прием, мы категорически откажемся от истолкования (иначе разжевывания) тех неясностей, какие могут встретиться в тексте; мы не допустим лексических русизмов; мы не опустим ни одного слова... и повторим это слово столько раз, сколько оно встретится в подлиннике; ибо мы знаем, что эти элементы... входят в состав стиля, а «приемы точности» перевода должны быть ключом, которым переводчик открывает писательский стиль» [1]. Сомнительно, однако, можно ли таким «ключом» открыть советскому читателю дверь к настоящему пониманию Диккенса.

Правда, это написано Е. Ланном не сегодня и не подкреплено новыми декларациями, всю безнадежность которых он, должно быть, сейчас и сам понимает, однако ни в одной из многочисленных дискуссий и нигде в своей творческой практике он не обнаружил еще желания столь же категорически отказаться от этой точки зрения. А можно ли считать изжитыми взгляды, которые человек до сих пор осуществляет на практике как принцип в действии? Будь все эти высказывания минувших лет только отвлеченным и забытым теоретизированием, это было бы еще с полбеды, но они продолжают оставаться почвой, на которой вырастают серьезные недостатки многих изданий и переизданий романов Диккенса в Москве, Ленинграде, Минске, Риге и других городах.

Уже самая постановка Е. Ланном вопроса о стиле заставляет насторожиться. Стиль для Е. Ланна не средство художественного выражения определенного мировоззрения, а совокупность мелких, раздробленных приемов. Он идет не от целостного понимания автора, а от формальных частностей; не от проблемы характерной речи Диккенса, а от его идиом, вульгаризмов, а также «искажений, которые нужно донести до нашего читателя» [2], не от проблемы эмоциональной выразительности Диккенса, а от анафор, инверсий, параллелизмов, повторяемых и неповторяемых эпитетов и прочих фигур квинтильяновой риторики; не от проблемы диккен-

---

[1] «Литературный критик», 1939, № 1, стр. 157,

[2] Там же, стр. 169.

совского юмора, а от каламбуров, исковерканных слов, рабски скопированных шуток и т. п.; не от попытки творческого прочтения Диккенса, а от категорического отказа как-либо растолковывать то, что непонятно, а то просто и не понято переводчиком у автора.

Переводчик на каждом шагу призывает во имя стиля к точности, передающей подлинник слово в слово. Точность! Точность! Стиль! Стиль! Все это обращается у буквалиста в слова! слова! слова!

Точность и стиль, безусловно, вещи хорошие. При переводе забывать о них не надо. Но нельзя точность подменять наивным формализмом буквальной передачи слов, а стиль — буквальной передачей языкового строя, обращая и то и другое в фетиш, который заслоняет и социальный, и человеческий, и всякий другой смысл. Вместо того чтобы переводить книги Диккенса как явления социальной жизни во всем ее гибком многообразии и движении, вместо стиля, понятого не от буквы, а от целого, стиля как конкретного выражения всей идейно-художественной сущности произведения, буквализм пытается подставить произвольно понятые, статичные, абстрактные, разрозненные стилистические признаки, и, передавая приемом формальной точности некие надуманные нормы, он дает лишь точный гипсовый слепок с переводимого произведения.

Переводчик диккенсовского юмора совершенно не чувствует, что, по его же наблюдению, «искаженное слово несет комическую функцию» [1] и может поразить неловкого бумерангометателя. Он совершенно серьезно вещает как бы в свое оправдание: «Допустимость субститута вполне оправдана, ибо сохраняет общую внутреннюю форму двух идиотизмов» [2]. Но, сохранив все идиотизмы, подставив все субституты, вытравьте из Диккенса человеческие чувства, смех, негодование, — и что останется от его книг? Некая сухая их оболочка. А зачем тогда советскому читателю такой Диккенс? Однако читатель получал его именно в таком виде почти двадцать лет.

Творчество Диккенса представлено в таких переводах как сумма отдельных слов, в лучшем случае —

---

[1] «Литературный критик», 1939, № 1, стр. 166.
[2] Там же.

фраз, но, советского читателя интересуют не слова, а творчество Диккенса в целом. В переводах представлена сумма «конвенциональных норм» и конструкций чужого языка, которые настолько гипнотизируют переводчика, что он и других призывает вслушиваться в музыку чужой речи. Однако советского читателя может интересовать прежде всего не просто языковая ограниченность писателя, грамматические и стилистические нормы и особенности, свойственные только английскому языку и по существу непереводимые, но то художественное мастерство, с которым Диккенс отбирает и использует возможности своего языка для достижения больших творческих целей. В указанных переводах представлена сумма приемов, которыми механически сцеплены все эти слова и конструкции. Однако советского читателя может интересовать не просто структурный костяк, но живая, художественная ткань произведений Диккенса.

Носителями и выразителями стиля в переводах буквалистов являются по преимуществу гротескные персонажи и экзотический реквизит. Это сумма внешних черт бытового и, чаще всего, судебного характера Переводчик скрупулезно прослеживает казуистику судебной процедуры и сложную иерархию пунктуально дифференцированных судебных должностей, которые и переводятся, согласно «конвенциональным нормам и номенклатуре английской юриспруденции», как: бенчеры, аттерни, барристеры, солиситоры, сардженты, плидеры, спешел плидеры, прокторы, скривенеры и прочие английские крючкотворы, которым доверяется защита местного колорита.

Но настолько ли уж важна для советского читателя Диккенса вся эта судебная казуистика Линкенс-Инна, чтобы начисто заслонять всю диккенсовскую Англию, как, впрочем, заслоняет ее и подчеркнутая в переводе галерея гротескных персонажей, и пунктуально, до последней слезинки воспроизведенная сентиментальность, столь любезная слезливым современникам Диккенса, но лишь разжижающая для нас его лиризм и человечность.

Разве советский читатель ищет в реалистических произведениях Диккенса только внешний экзотический реквизит, юридические казусы, галерею монстров?

Когда переводчик для передачи превратно понятого стиля подсчитывает все слова, фразы, грамматические конструкции, формальные приемы, бытовые детали — словом, все до последней точки — и, оставаясь в рамках, или, вернее, в тисках, той же языковой интонации, того же чужого звучания, не растолковывая и не опуская ни одного слова, повторяя то же слово ровно столько раз, сколько оно встречается в подлиннике, точно переносит все это на кальку и даже делает макет, — тогда читатель воочию убеждается, что в сумме все это не дает по-русски живого произведения Диккенса. Переводчик идет не от целого, а от слова, от буквы, от стилистических фигур старинной риторики и поэтики, даже от грамматических форм английского языка, переводит с протокольной точностью, но разве судейскими протоколами ограничивается творчество Диккенса? Е. Ланн обозначает это заманчивым ярлыком — «технологическая точность» или «формальный принцип точности перевода» [1]. Но по существу говоря, это если не формализм, то, во всяком случае, буквализм, своего рода формально точный подстрочник.

Между тем при художественном переводе, соблюдая всяческую точность, плодотворнее исходить все же не от изолированного словесного знака и строя чужого языка, а из речевого выражения мысли автора; не из слов и форм, изображающих предмет или описывающих действие, а из самого предмета и действия, каким его видит автор и каким его должен представить себе переводчик.

Если индивидуально-художественный стиль автора, в отличие от его языкового строя, это система художественных средств, выражающих его мировоззрение, то и отправляться переводчику надо от всего идейно-художественного единства произведения, устанавливая, какими языковыми художественными средствами может быть передано своеобразие авторского мастерства.

При переводе произведений Диккенса нужно особенно заботиться о выразительной передаче эмоциональной стороны его творчества. В переводе надо равноценно передать то, как им воплощены в языке социальное негодование (элементы сатиры), сочувствие

---

[1] «Литературный критик», 1939, № 1, стр. 157.

угнетенным и обездоленным (его «труднейшее искусство любви к людям»), юмор, внимание к человеку (осязательные характеристики), поэтичность и лиризм, общая эмоциональная приподнятость, которая сплавляет в единое целое длиннейшие периоды.

Буквализм любит точность, поэтому попробуем разобраться (на нескольких примерах), к чему же приводят на практике его нормы и догмы.

В дальнейшем я сознательно не касаюсь тех ошибок, которые носят характер недосмотров (а и таких очень много), но разбираю лишь те принципиальные ошибки, которые сам переводчик, очевидно, считает правильным, последовательным осуществлением своих принципов.

Во-первых, бросается в глаза, что в переводах неизменно смешиваются моменты языковые и стилистические. Это смешение начинается уже с перевода отдельных слов. Когда художественная ткань нарушена и разорвана в клочья, когда переводятся отдельные слова, — не мудрено, что возникает наивный буквализм фактографической точности, которая, переходя в свою противоположность, приводит к неточности художественной и даже терминологической. Так, sweet — значит *сладкий;* и вот уже в переводах произведений Диккенса в садике выращивают *сладкий* горошек (sweet-pea), а не *душистый* горошек. Таким же образом возникают выражения: *пароксизм поклонов, летаргический юноша, симметрическое телосложение, я дьявольский негодяй, публичная карьера, медицинский джентльмен.* Так в этих переводах пьют *тень маленького стаканчика,* наливают в чернильницу *глоток чернил,* сидят *в ортодоксально спортивном стиле* и т. п. Читая все это, вспоминаешь замечание Пушкина: «Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона».

Кроме откровенного буквализма здесь сказывается пренебрежение к степени выразительности слов в разных языках и отрыв применяемой формы слова от функции его в нашем языке. По-английски pathetic — разменная монета. Англичанин может сказать: *патетически* (то есть жалостно, уныло) *свисающие усы.* По-русски это слово служит для особых, подчеркнутых случаев. А в разбираемых переводах Диккенса на каж-

дом шагу мы встречаем: *патетические прощания, патетическую юдоль скорби* и т. п.

Или вот, например, в «Домби» читаем: «Через минуту ее мать с девическим смехом — скелет Клеопатры — приподнимается на постели. Задерните розовые занавески! Еще что-то кроме ветра и облаков летит по неисповедимым путям. Задерните плотно розовые занавески!»

Но если заглянуть в английский подлинник, то видишь, что это совершенно излишне. Там стоит: «Her mother with her girlish laugh, and the skeleton of the Cleopatra manner, rises in her bed», — и значит это, что здесь говорится о ее кокетливом смехе и манерах как отголоске былой обольстительности этой местной Клеопатры. Кроме явного буквализма в этом переводе характерно намеренно резкое введение гротескного «скелета».

Дело не ограничивается буквальным переводом отдельных слов, рабски копируются целые выражения. А ведь художественный перевод должен передать смысл произведения во всех его идейных и художественных оттенках, а не только случайное, часто непереводимое по своей идиоматичности словесное выражение. Еще Пушкин писал: «Каждый язык имеет свои обороты, свои условленные риторические фигуры, свои усвоенные выражения, которые не могут быть переведены на другой язык соответствующими словами» [1], то есть не могут быть переведены буквально. Нечего говорить уже о таких чисто английских выражениях, как how do you do или yes, oh, yes, которые, конечно, не передаются нелепо звучавшими бы по-русски: как *вы делаете?* или *да, о, да!* Английское I am all but glad, конечно, не может быть передано как *я есмь все, кроме рад*. Но даже по сравнению с этими невероятными ошибками в переводе художественного произведения недопустимы невыразительно звучащие в контексте реплики вроде: *Так меня зовут, сэр! — ответил юноша.* Или неизменное *богу известно* на месте английского god knows; *Боль и страх, боль и страх для меня, как живого, так и мертвого!; Тишина!* (Silence!) как призыв

[1] А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VII. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 498.

к порядку; Я *бы решительно сказал, что миля будет* и т. п.

В разбираемых переводах на каждом шагу механически воспроизводятся по-русски особенности английского языка. При этом, например, временные придаточные предложения попадают по-русски в конец фразы, на совершенно неподходящее для них ударное место, чем нарушается последовательность и связность мысли. Так, например, в переводе романа Диккенса «Домби и сын» на стр. 202 читаем: «При совершении обряда кузен Феникс приходит в уныние, отмечая, что в подобных случаях человек, собственно говоря, поневоле задумывается о том, что силы ему изменяют; и слезы навертываются у него на глазах, когда все уже кончено» — что, собственно, означает: «На похоронах кузен Феникс печален и замечает, что именно в таких случаях человек, собственно говоря, и задумывается о том, что стареет; а когда гроб опускают в могилу, на глаза его навертываются самые настоящие слезы».

Из рабского следования английским языковым конструкциям возникают несвойственные русскому языку причастные формы, как, например, в такой «хвостатой» фразе: *Ее взгляд высокомерно упал на него,* стоявшего *в дверях,* где к тому же, как и в ряде других случаев, не учтен обычный для английского языка перенос эпитета в наречие, при котором в данном случае по-русски требуется скорее *высокомерный взгляд.*

Во всех этих и во многих последующих примерах видно, насколько не осмыслена переводчиком функция того или иного выразительного средства; как механически переносятся смысловые и эмоциональные ударения оригинала на то же слово русского текста, хотя бы оно и не выполняло той же функции; как в точности копируется английская расстановка слов в такой, например, фразе: *Процессия подвигалась медленно и величественно вперед,* где *медленно и величественно* разбивает единое словосочетание — *процессия подвигалась вперед,* — вместо того чтобы определять его.

Казалось бы, при том внимании, которое переводчик уделяет параллелизмам, анафоре, инверсии и прочим фигурам, можно было ожидать тщательной передачи того, ради чего все эти приемы вводятся, — передачи периода. Но период — это сложное построение, которое

держится не просто склейкой или сшивкой, это слаженная фраза, и ее нельзя передать на другом языке механическим копированием отдельных частей. Иногда, даже в простейших случаях периода, утрата темпа лишает его динамики и художественного смысла. Вот, например, в переводе «Записок Пиквикского клуба» читаем: «Конюхи и форейторы пустились бегом (куда?), мелькали фонари (когда?), люди бегали взад и вперед; копыта лошадей застучали по плохо вымощенному двору; с грохотом выкатилась карета из сарая (сама?), все шумели и суетились... Карету выкатили, лошадей впрягли, форейторы вскочили на них, путешественники влезли в карету».

Английский текст передан технологически точно, но беда в том, что лошади кажутся деревянными, форейторы манекенами, карета игрушечной. Все точно, все на месте, но это напоминает бег на месте, а ведь у Диккенса пиквикисты спешат в погоню за Джинглем. Но переводчик, путаясь в глагольных формах и повторах, не видит того, что стоит за английской фразой и что ощутил Иринарх Введенский. В одном издании его перевода находим: «Засуетились ямщики, взад и вперед забегали мальчишки, засверкали фонари и застучали лошадиные копыта по широкому двору... Дружно выкатили карету, мигом впрягли лошадей, бойко вскочили возницы на козлы, и путники поспешно уселись на свои места». «Все шумели и суетились», — слово в слово переводит Е. Ланн, а мы ему не верим, потому что слова эти не вызывают у читателя ощущения спешки и остаются только ремаркой, без которой свободно обходится Введенский. Он взамен искусственных инверсий играет на глагольных формах, на четырех введенных им наречиях: *дружно, мигом, бойко, поспешно* — и, передав самую функцию диккенсовской инверсии, вызывает у читателя нужное ощущение напряженной спешки, за что простятся переводчику и неуместные «ямщики».

Этот пример показывает границу между механической, формальной точностью и внутренне обоснованной точностью перевода.

А вот еще один период: «Не трудясь осведомляться, показался ли Николасу следующий день состоящим из полагающегося ему числа часов надлежащей длитель-

ности, можно отметить, что для сторон, непосредственно заинтересованных, он пролетел с удивительной быстротой, в результате чего мисс Питоукер, проснувшись утром в спальне мисс Снивелличчи, заявила, что ничего не убедит ее в том, что это тот самый день, при свете коего должна произойти перемена в ее жизни»[1].

В этом псевдодиккенсовском периоде есть «полагающееся ему число» отрезков «надлежащей длительности», но, увы! для читателя он не «пролетает с удивительной быстротой», а тянется с несвойственной Диккенсу вялостью.

А подобных периодов в разбираемых переводах очень много.

Коренная беда таких переводов в том, что переводятся отдельные куски фразы, но нет плавного развития мысли из фразы в фразу, текучести, живого ритма. Мертвые паузы дробят фразы, переведенные как замкнутые единицы. Сплошь и рядом при этом смещается и нарушается даже смысл, например: «Каркер посмотрел на *картину*, — это был портрет женщины, похожей на *Эдит*, — как на живое существо, со злобным, беззвучным смехом, вызванным, казалось, ею, но, в сущности, это было осмеяние великого человека, который, ничего не подозревая, стоял рядом с ним»[2]. Получается: существо со злобным смехом.

«О, если бы мог он увидеть или видел так, как *другие*, — слабого худенького мальчика наверху, следившего в сумерках серьезными глазами за волнами и облаками и прижимавшегося к окну своей клетки, где он был одинок, когда мимо пролетали птицы, словно он хотел последовать их примеру и улететь!»[3]

О, если бы переводчик видел так, как автор, то, что он тут *переводит*, — он никогда не написал бы этой фразы!

На одном из совещаний был приведен весьма показательный пример полной неспособности переводчика увидеть то, что стоит за словами. Для наглядности приведем сначала буквальный подстрочный перевод одно-

---

[1] Ч. *Диккенс*. Николас Никльби. М., Гослитиздат, 1950, стр. 365.

[2] Ч. *Диккенс*. Домби и сын, т. II. М., Гослитиздат, 1948, стр. 209.

[3] Там же, т. I, стр. 225.

го абзаца из «Николаса Никльби»: «Я не мог бы расстаться с вами, чтобы уйти в какой бы то ни было дом на з е м л е , — ответил Смайк, пожимая ему р у к у , — кроме одного, кроме одного. Мне не доведется быть старым; но если бы ваша рука положила меня в могилу, и я мог бы подумать, прежде чем умру, что вы иногда будете приходить на нее с одной из ваших добрых улыбок, в летний день, когда все кругом будет ж и в ы м , — а не мертвым, как я, — я мог бы уйти в этот дом почти без слез».

Была процитирована та же фраза в переводе А. В. Кривцовой (под редакцией Е. Ланна):

«Я не мог бы расстаться с вами ни для какого (буквализм) дома на з е м л е , — ответил Смайк, пожимая ему р у к у , — кроме одного, кроме одного (буквальный повтор). Я никогда (буквализм) не буду стариком, и если бы ваши руки положили меня в могилу, и я знал бы перед смертью, что вы будете приходить и смотреть иногда на нее (на смерть?) с вашей доброй улыбкой, я мог бы в летнюю пору (смысловая ошибка), когда вокруг все ж и в е т , — а не мертво, как я, — я мог бы уйти в этот дом почти без слез».

Что же получается? Все отклонения от подстрочника только ухудшают текст Диккенса. Переводчик не дал себе труда представить ситуацию и все то, что стоит за буквой и словом. Эмоциональный смысл этой просьбы умирающего мальчика в том, что он хочет, чтобы его покровитель Николас еще долго-долго жил и приходил на его, Смайка, м о г и л у , — этот эмоциональный смысл до неузнаваемости «уточнен» буквализмами и буквальными повторами, что к тому же приводит и к смысловой ошибке.

Теперь представьте, что все 912 страниц романа «Николас Никльби» переведены в том же духе. Что и говорить, унылая перспектива для читателя. Но, может быть, пресловутая точность не позволяет иных решений? Конечно, позволяет! Таких творчески точных решений может быть даже несколько. Вот один из возможных вариантов перевода того же абзаца: «На земле есть только один дом, куда я могу уйти от в а с , — сказал Смайк, пожимая ему р у к у , — только один. Мне не дожить до старости; но если вы своими руками положите меня в могилу и если, умирая, я буду знать, что

когда-нибудь в теплый летний день, когда все кругом будет полно *жизни*, — все, кроме *меня*, — вы придете к моей могиле и взглянете на нее со всегдашней вашей ласковой *улыбкой*, — я уйду в этот дом почти без слез».

Может быть, в последнем переводе и есть какие-нибудь погрешности против точности, но, во всяком случае, меньше греха перед Диккенсом и перед нашим читателем. А ведь таких грехов сколько угодно не только в «Николасе Никльби», но и во всех подобных переводах Диккенса. Вот напоследок пример из романа «Домби и сын»:

«И в то время как Флоренс, спящей в другой комнате, снятся сладкие сны, напоминающие ей в этом городе о прошлом, вновь *воскресшем*, — женщина, которая в суровой действительности заменяет собою на этой самой арене терпеливого мальчика, вновь восстанавливая связь — но совсем по-иному! — с гниением и смертью, распростерта здесь, бодрствующая и сетующая».

Вот и надо было в переводе построить фразу, восстанавливая связь, но по-русски! А то ведь по методу буквалистов переводят так: *Улыбка, которая улыбкой не была,* и вместо фразы, которая была фразой у Диккенса, ставят по-русски *фразу, которая не есть фраза,* а «фразу надо делать — в этом искусство» (А. Чехов), притом искусство не только автора оригинальных произведений, но и переводчика.

Однако и этим далеко не исчерпывается принципиальная путаница. В разбираемых переводах неизменно смешиваются нормы речи письменной и разговорной и фиксируется фонетическое произношение имен и понятий, иногда лишь затемняющее их смысловую письменную форму. Происходит отрыв от письменной традиции, закрепляющей большой запас накопленных ассоциаций. Как зовут по-человечески некую Мэрайю Лобс в «Записках Пиквикского клуба»? Для англичанина — точно так же, как Мэрайю Стюарт. Как зовут некоего Томеса? Для англосакса так же, как Томеса Гарди или Томеса Эдисона. В честь кого назван Линкенс Моньюмент? Для американца — в честь президента Линкена. Имя убитого Макбетом короля Дэнкена звучит для англичанина так же, как имя знаменитой танцовщицы Изидор Дэнкен. Но для русского читателя

все это фонетические загадки, в которых мало кто узнает Марию Стюарт, президента Линкольна, Томаса Гарди, Айседору Дункан и т. п.

Здоровая тенденция разумного приближения к фонетической точности написания здесь переходит в свою противоположность. Это тем более опасно, что на огульную фонетизацию возложена переводчиком и функция передачи местного колорита. Он строится на экзотизации географических и прочих имен, внешнего реквизита и прочей бутафории. Так, в тексте и комментариях говорится не *переулок св. Павла,* а непременно *Сент-Польс Черчь-ярд,* или *Сент-Мартенс-ле-Грэнд,* или *Бишопс-гейт-стрит-Уитхин* (с очень произвольной фонетизацией в последнем случае), а далее идут в том же духе: *аттерни* и прочие *скривенеры; кьюриты* и прочие *реверенд-мистеры; сэндуичи* и прочие *тоусты; начинательные приказы* и прочие *риты* (writs) и *термины* (в смысле сессий); *спекуляции* и прочие *крибиджи.* Причем читателю, не заглянувшему в комментарий, приходится догадываться, что *спекуляция* — это карточная игра, так же как и *глик* и *поп-Джон.* Любую из этих рубрик можно без конца расширять примерами из разбираемых переводов. Так, к общеизвестным напиткам: джину, грогу, пуншу, элю — навязываются еще *холендс, клерет, порт, тоди, хок, стаут, нигес* (в честь какого-то полковника Нигеса), *скиддем, бишоп, джулеп, снэпдрегон, уосель,* и не хватает разве *овечьей шерсти, песьего носа* да *шендигафа,* чтобы получилась полная картина спиртных напитков какого-нибудь английского питейного заведения. Точно так же к издавна известным кэбам, фаэтонам, кабриолетам, шарабанам пристраиваются *гиги, шезы, комодоры, брумы, беруши, кларенсы, догкарты, стенхопы, хенсомы* и прочие *шендриданы.*

При умелом включении в хорошую русскую речь нужный термин выполняет свою стилистическую функцию, но, к сожалению, в подавляющем большинстве случаев здесь они даны самодовлеюще, просто как реквизит.

Вместо не всегда быстрого органического обогащения языка такими давно усвоенными иноязычными понятиями, как юрист, адвокат, прокурор, клерк, грог, пунш и т. п., здесь сразу пригоршней кинуты в язык

без разбора набранные слова, что оказывается на этом ограниченном участке явным засорением языка.

До мелочей сохранены в разбираемом переводе все англицизмы и бытовые подробности в их английском фонетическом обличье (как в названии напитка *уиски*), но, увы! это не обеспечивает передачи общенационального колорита. Ведь правильно переданный говор и облик Пеготти или Сары Гэмп или, с другой стороны, какого-нибудь Урии Гипа или Пекснифа даст гораздо больше для понимания английского национального колорита, чем вся эта внешняя бутафория.

Национальная форма передается не искажением языка, на который переводится данное художественное произведение, не прилаживанием этого языка к чужим грамматическим нормам, не гримировкой, костюмерией и бутафорией «под местный колорит».

Национальная форма передается глубоким проникновением в самую суть национального своеобразия народа, убедительным раскрытием того, как общность психического склада нации выражается в ее языке, и того, как в литературе это осложняется индивидуальным своеобразием стиля автора и изображаемого персонажа.

Однако в разбираемом переводе все люди так изменились, что, говоря словами Диккенса, «...он едва мог узнать их. Фальшивые волосы, фальшивый цвет лица, фальшивые икры, фальшивые мускулы — люди превратились в новые существа».

Е. Ланн отмечает в своей статье способность Диккенса «дать социальный портрет средствами речевой характеристики». Правильно. Диккенс способен дать и дает социальный портрет людей своего народа. Иногда он делает это с некоторым нажимом, но гораздо чаще и в лучших своих образах с великолепной непринужденностью. Диккенс был сам младшим современником Уэллеров, и он показал их своим современникам легко и для них удобовоспринимаемо. А сейчас Е. Ланн выбирает для этого путь все той же этнографической экзотизации, скрупулезно прослеживая социальные и профессиональные жаргоны, которые, по его словам, «являются следующим этапом от кокни к языку мелкой буржуазии»; произношение, которое «искажает морфологию слова и... является лингвистическим вуль-

гаризмом, характерным для кокни»; искажения, которые «соответствуют... скорее неправильным ударениям этнических и профессиональных говоров: *он понял, звонит, с детьми;* исковерканные слова... искажение которых нужно донести до наших читателей... *ситивация, вердик, хабис-корпус* и др.» [1]. Соответственно и предъявляются требования к переводчику, для которого указывается: «единственный правильный выход — с особой тщательностью воспроизводить конструктивную сторону стиля... крепко об этом помня, переводчик добьется того, что Диккенс зазвучит не так, как звучал бы в том случае, если бы был написан современником». Следовательно, основная задача в том, чтобы Диккенс звучал не т а к , — а к*а*к он будет з в у ч а т ь , — это, судя по разбираемым переводам Диккенса, теоретика не особенно заботит. В них, для воссоздания социальных портретов Диккенса, появляются замысловатые обороты в духе Зощенко: «Я чувствую большую деликатность для выдвижения вперед»; «делов на один боб»; «делов на один бендер» и т. п.

Есть у Сэма Уэллера любимое словечко — regular, которое в английском языке имеет десяток установившихся значений [2] и легко входит в разнообразные словосочетания. По-русски естественно звучит только *регулярная армия* да еще выражения типа *регулярное посещение занятий.* Однако Сэма Уэллера в переводе с утомительной педантичностью заставляют повторять это словечко на все лады. Оседлали *регулярного осла* да и поехали. И вот, насчитав десятка два-три случаев самого противоестественного включения этого словечка из лексикона *регулярного кучера* в русский текст этого перевода и «регулярно» запутавшись в нем, читатель, не принимая юмористическую функцию этого «приема», начинает отмахиваться от надоевшего словечка.

Насколько такой перевод не соответствует словес-

---

[1] «Литературная учеба», 1937, № 2, стр. 116.

[2] «Регулярный» в смысле правильный (корневое значение), верный, истинный, точный, подлинный, справедливый, соответствующий, полный, настоящий, признанный, завзятый, истый, сущий, форменный, прямой, записной, отъявленный, чистокровный, вконец, что твой, что надо, здорово, разумеется, ясно — и много других способов усиления.

ной игре Диккенса, можно судить по следующему примеру. В переводе сказано: «В констатации у них немощь». У Диккенса: «It is a constitootional infirmity» — с общедиалектальным произношением, а в переводе — индивидуальное искажение с изменением самого значения слова *конституция.*

Некоторая часть этих искажений аргументирована желанием переводчика передать юмор Диккенса. Кто в переводе Диккенса возразил бы против творчески найденной игры слов в духе народной шутки? Однако шутка прежде всего должна быть смешна. Всякая языковая игра, особенно шутливое искажение звучания, фонетический каламбур, должна восприниматься непосредственно и сразу, в единстве смысла и звучания, как, например, Lügende — *лжегенда* (вместо легенда), *либеральные филантрёпы* (вместо филантропы), *полушинель* (вместо полишинель) и т. д. Основа каламбура и языковой игры с фонетическим искажением должна быть понятна, иначе, если неизвестно, что искажается, — нет и шутки. Основа city в cityvation для англичанина понятна, причем city здесь город, а не просто *Сити;* юридические термины *хабеас корпус* и *вердикт* хорошо известны английскому читателю Диккенса, для которого *вердикт* — это просто приговор, а *хабеас корпус* — просто право личности. Но термины эти мало что говорят русскому читателю, для которого что *вердик,* что *вертик,* что *хабис корпус,* что *хобис корпус* — одинаково невразумительно.

Но ведь для англичанина Диккенс дает не только звуковую, но и злую смысловую игру. Вместо звучания *хэйбиескопес* стоит у него «have his carcass», то есть *получите его остов, труп.*

Без объяснений это приведет в одном случае только к догадке понаслышке и, может быть, к засорению языка еще одним ломаным словом если не торгашеского, то судебного лексикона. Не более. А стоит ли ради неудавшегося каламбура коверкать хотя бы одно слово русского языка?

Можно слово комментировать. Для объяснения социально-бытовых черт это бывает полезно, но ведь тут комментируется прежде всего языковая игра, а комментированный каламбур — это не действенный каламбур, тем более что тут для двустепенной игры слов в

двух языках требуется уже трехстепенный комментарий: и обоих посылок (смысла и звучания на обоих языках), и стилистического вывода.

По словам Диккенса, *юмор долженствовал заключаться в находчивых репликах,* но чаще всего в собственной редакторской работе Е. Ланна «это улыбка, которая улыбкой не была», примером чему могут служить выражения:

он занимает место на вершине и макушке общества; он в ужасном состоянии любви; превосходная людоедка; весьма отполированная лысина; она подбодрила его одной из своих любимых конечностей — локтем; сезонистая погода, а также такие пословицы и поговорки, как *фрукты в сезон — кошки вон...; все дело в том, чтоб их подсезонить.*

Закономерен вопрос: это ли «пословица, которая век не сломится»?

Все это производит комический эффект, но только не тот, о котором думал Диккенс. Если в этом основа юмора Диккенса, то непонятно, почему его считают мастером юмора. Но дело в том, что это просто рабская копия оборотов, свойственных английскому языку, которые переводчик передает буквально, а мастерство Диккенса совсем в другом — в творческом применении материала своего родного языка.

«Макбет зарезал с о н», — говорится у Шекспира. Так, фиксируя отдельные статические элементы диккенсовского юмора и не давая их в динамике и в единстве, буквализм «зарезал смех» у Диккенса, автора, у которого, по недавно слышанному замечанию, «каждая фраза улыбается».

Мне уже довелось выступать в печати против «условного переводческого сказа», либо «худосочного и надуманного», либо пользующегося «ограниченным кругом словечек узкой социально-языковой группы», и призывать к сохранению местного колорита «без фетишизации как смысловой, так и фонетической» и «при непременном соблюдении строя русского языка» [1]. К сожалению, приходится бороться с этим и сейчас.

Остается разобраться в том, что категорически «запрещает» Е. Ланн в разбираемой нами статье. Он требует отказа от добавочного эпитета, «хотя бы экспрес-

[1] «Литературный критик», 1936, № 5, стр. 226—227.

сивность от сего пострадала». Но разве экспрессивность, иными словами, выразительность, — это не средство выражения мысли, при помощи которого достигается не формальная, а художественная точность как целостная передача идейных, образных и эмоциональных моментов? Кроме того, переводчик ведь отказывается нередко не только от второго, но и от всякого определения. Бодрый мистер Перч, «собирающийся провести вечерок», как будто бы собирается *«весело* провести вечерок», — но ведь это значило бы измышлять определение. Так и получается иногда в этом переводе художественная «бессмыслица от недостатка чувств». Получается холодное бесстрастие, а бесстрастный Диккенс — это не Диккенс.

Требование отказаться от всякого истолкования всего неясного в оригинале вызывает прежде всего вопрос: *непонятно* это в тексте или только *не понято?* И для кого неясно — для самого автора или для переводчика? Иначе это требование может стать очень удобной ширмой для переводчика как точного, но безответственного регистратора им самим не понятых мест, очень удобным оправданием для отказа от всякого творческого усилия освоить и осмыслить подлинник. Капитулируя перед трудностью, оставляя в русском тексте непонятную заумь, переводчик отрывает мысль от языка, но ведь то, что получит при этом советский читатель, «точного» переводчика не касается, это его не заботит. Вот, например, говорит служанка Флоренс Домби — Сьюзен: «...больше я никогда, никогда не уйду от вас, мисс Флой! Я, быть может, и не обрастаю мхом, но я не камень, который катится, и сердце у меня не каменное, иначе оно бы не разрывалось так, как разрывается сейчас, ах, боже мой, боже мой!»

В этой фразе исправно повторено «боже мой, боже мой» вместо чисто интонационного Oh dear, oh dear, но все остальное: о мхе, камне и сердце — остается непонятным для читателя, который в одном издании не видит даже путеводной звездочки, обозначающей сноску, а в другом издании находит сноску, уводящую его к Публию Сирусу, римскому поэту I в. до н. э.

«Мы не допустим лексических русизмов», — говорит Е. Ланн. Во-первых, что это за «русизмы» в русском языке, а во-вторых, где их граница? В переводах бук-

валистов за «русизмы», очевидно, принят и не допущен в перевод чистый русский язык. Зато, пытаясь добиться того, чтобы Диккенс зазвучал «не так», в перевод щедро допускаются всяческие англицизмы, о которых много говорилось выше.

«Мы не опустим ни одного слова и *повторим* это слово столько раз...» — говорят буквалисты. Вообще они видят в оригинале скопище слов, которые подчиняются только чужим языковым нормам. Сами они сладить с ними не могут, они только «не опускают» и «повторяют» слово.

Вот маленький Поль *сжал кулачки, как будто грозил по мере своих слабых сил жизни.* Тут не опущено слово «жизнь». Или *Каркер ехал так, словно преследовал мужчин и женщин.* Тут зачем-то сохранено обычное английское словоупотребление men and women.

А вот пример повторения: трехударное английское словосочетание weatherbeaten pea-coat (=pea-jacket) с корневыми значениями *горох* и *куртка (пиджак)* и приблизительным смыслом *вылинявший бушлат* превращается в переводе в *потрепанное непогодой гороховое пальто.* Вся эта махина в шестнадцать слогов механически повторяется в разных падежах четыре раза целиком, да еще и по частям. К тому же текст перевода при этом засоряет неуместная двусмысленная ассоциация, потому что в погоне за мнимой точностью переводчик не дал себе труда вдуматься в то реальное содержание, которое заключено в русском выражении *гороховое пальто* в смысле *шпик,* тогда как это относится к вернувшемуся из плавания доброму дядюшке Солю, изображенному тут же на иллюстрации в этом самом бушлате.

Наконец, категорически требуется отказ от синонимов, которые моложе эпохи автора. Утверждение это не приходится и опровергать, потому что в общей форме оно явно приводит к абсурду. Ведь если точно понимать эти слова — а буквализм стоит за точность, — значит, Шекспира надо переводить языком эпохи Бориса Годунова. Ну, а Гомера?.. Е. Ланн сам, сделав это категорическое утверждение, позднее вносит оговорку насчет недопустимости манерной архаизации, но тут же «регулярно» вводит словечки вроде *натурально.* Он подкрепляет это утверждение тем, что со времен Дик-

кенса изменился и синтаксис нашей прозы, на фоне которой «синтаксические конструкции Диккенса кажутся старомодными». И продолжает не менее категорически: «Те из субститутов, какие носили на себе явные признаки позднего происхождения (к примеру, *настроение*), надо решительно отвергнуть» [1]. Таким образом, в список запрещенных слов попадает и *настроение,* а зная принципиальность Е. Ланна, можно с достаточным основанием предположить, что это слово не войдет ни в один из его переводов Диккенса. Но на практике архаичность слова иногда заключена не столько в его возрасте, сколько в том, как оно воспринимается сегодня. Восприятие многих слов досоветского периода теперешним читателем уже трудно разнести по десятилетиям XIX века, и едва ли можно согласиться с запретом применять при переводе Диккенса такие относительно новые слова, как *настроение, бесформенный, веянье, деловитый, даровитый, новшество, объединить* и т. п. При догматическом применении этого запрета очень легко впасть в противоположную крайность чрезмерной архаизации. Одной из разновидностей подобной архаизации, уводящей читателя гораздо дальше эпохи Диккенса, являются канцелярские служебные слова, полный набор «коих наличествует» в каждом переводе буквалистов.

Вместо вдумчивой творческой работы по воссозданию в переводе характерной старой лексики и особенностей слога Диккенса, а не просто архаичного английского языка, здесь чаще всего налицо манерная высокопарность, псевдославянизмы и канцеляризмы.

«Засим» можно было бы и кончить разбор примеров.

Никто не станет отрицать, что Е. Ланном проделана большая работа по изданию романов Диккенса. Однако весь этот квалифицированный, многолетний труд, вложенный в редактирование и перевод Диккенса, в значительной мере обесценен, особенно для широкого читателя, общими принципиальными установками Е. Ланна.

Между тем год за годом по этим порочным принципам под редакцией или руководством Е. Ланна выходил один роман Диккенса за другим. Вслед за «Пикви-

---

[1] «Литературная учеба», 1937, № 2, стр. 118.

ком», лишенным юмора, вышел «Домби и сын» без диккенсовской поэтичности, затем «Рождественские рассказы», лишенные присущей им сердечной теплоты, «Холодный дом», от которого в переводе действительно веет холодом, а не страстным трагизмом этой книги, и, наконец, «Николас Никльби», в переводе которого догматический буквализм соединяется с серым, ремесленным бездушием языка, возрождающим недоброй памяти «ранцовщину». Словом, это Диккенс без Диккенса.

Могут спросить: стоит ли останавливаться сейчас на этих явно ошибочных принципах и негодной практике? Стоит! То, что с грехом пополам могло быть когда-то допустимо как эксперимент в изданиях «Academia» и в переводе, скажем, гротескного «Перигрина Пикля» Смоллета, то оказалось недопустимым в собрании сочинений Диккенса, издаваемом для детей Детгизом. Эксперимент, допустимый в определенных границах в каких-то отдельных случаях, становился опасным как канонизированный переводческий и редакторский принцип работы над целым собранием сочинений, а также и в бесчисленных переизданиях ряда романов Диккенса.

Диккенс — писатель, входящий в программу школьного чтения, но, спрашивается, много ли получат школьники от подобных переводов? Не потому ли приостановлено было в Детгизе издание собрания сочинений Диккенса под редакцией Е. Ланна? Однако непонятно, за что страдают учащиеся и Диккенс. Почему давно уже не издаются в Детгизе другие, более приемлемые переводы?

Случай с Диккенсом в переводах буквалистов, конечно, выходит за пределы личных творческих заблуждений и редакторских неудач, он имеет широкий принципиальный интерес.

Вышеприведенные примеры свидетельствуют не просто о неумелой копии, а о буквализме как твердо усвоенном ложном принципе, что и позволяет говорить о самом принципе буквализма в переводе. С ним боролись еще Пушкин и Белинский. Уже упомянуто было по-пушкински точное и сдержанное суждение о невозможности буквального перевода целого ряда оборотов. Белинский вторит Пушкину: «Каждый язык имеет

свои, одному ему принадлежащие средства, особенности и свойства... Близость к подлиннику состоит в передании не буквы, а духа создания»[1] — и со свойственной ему страстностью и склонностью к обобщению говорит: «Правило для перевода художественных произведений одно — передать дух переводимого произведения, чего нельзя сделать иначе, как передавши его на русский язык так, как бы написал его по-русски сам автор, если бы он был русским»[2].

Прошло более столетия. Общая переводческая культура далеко шагнула вперед. Правильно понятая точность, верность подлиннику стали железным законом переводчиков, надежной гарантией от возврата к украшательству. Тем меньше оснований цепляться за букву. Однако переводчики-буквалисты все в той же позиции, все глубже закапываются в вороха частностей и деталей, ограждаются бруствером комментариев. Они не хотят признать, что мнимая точность буквализма в художественном переводе не оправдывает себя, хотя всякому мало-мальски задумавшемуся над этим вопросом ясно, что здесь подлежат переводу не только значения слов чужого языка, но и художественное их выражение, творческая организация их писателем, то, что Белинский, в отличие от языка, назвал слогом, говоря, что без слога самый превосходный язык остается болтовней, лишенной силы, сжатости и определительности, тесно сливающих идею и форму.

Буквалисты же, передавая слова языка, не передают сл*о*га, потому что слог можно передать только равноценными средствами другого языка, а не копией. Более того: передавая словарное значение отдельных слов, отдельные структурные элементы языка, буквалисты дают лишь часть смысла художественного текста. А жизнь художественному тексту придают выразительные средства языка, конкретизирующие идею. Именно это определяет и отбор чисто языковых средств: осмысление омонимов, выбор синонимов и оттенков значений разных глагольных и предложных форм и т. д. Между тем принцип буквализма снимает

---

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. II. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 429.
[2] Там же, стр. 427.

для переводчика возможность, при поисках средств точной передачи подлинника, творчески применять лексическое и семантическое богатство родного языка и его грамматического строя. Буквалисты своей переводческой практикой показывают, что они лишены вещного зрения, конкретного отношения к слову, без чего невозможна передача образного языка, без чего у буквалистов не возникает живого представления о том, что изображает автор.

«Конкретно то, в чем идея проникла форму, а форма выразила идею, так что с уничтожением идеи уничтожается и форма, а с уничтожением формы уничтожается и идея»[1], — говорит Белинский о конкретности в искусстве.

Буквализм в переводе, выхолащивая идею, мертвит и форму, тем самым убивая и то и другое, то есть убивая само переводимое произведение искусства. Мало того, он оказывает вредоносное, разрушительное воздействие на русский язык. Вместо того чтобы и в переводе, являющемся частью советской литературной продукции, работать над языком, «откидывая все случайное, временное и непрочное, капризное и фонетически искаженное, не совпадающее по различным причинам с основным «духом», то есть строем общеплеменного языка», буквалисты растягивают русский язык как резинку, подгоняют его под чужеязычный шаблон, проявляя при этом раболепную пассивность и тогда, когда от этого явно страдает русская речь.

Еще Белинский приводил такие признаки плохого перевода: «...весь перевод есть образец синтаксической какографии. Кроме до крайности сбивчивого, темного и тяжелого слога, происходящего от дурной расстановки предложений, чрезмерное изобилие *сих* и *оных* делают эту книгу несносною для чтения»[2]. Перевод буквалистов не только всецело подпадает под это определение чужой, жесткой расстановкой предложений, стремлением опереть чужую лексику и чужие конструкции на костыли квазистарорусских служебных слов.

---

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. II. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 438.
[2] Там же, т. I, стр. 243.

Буквалисты идут дальше. Негибкой расстановкой слов они сплошь и рядом разбивают единое словосочетание (синтагму), они выносят на отшиб, в конец фразы, причастные придаточные предложения. Они нарушают все логические и временные связи невероятной путаницей глагольных форм. Рабски копируя строй чужеязычных периодов, они дают интонационно нерасчлененный, косноязычный период, без того «второго дыхания», которое способно оживить восприятие самого громоздкого построения. Всем этим насилием над словарным составом, строем и интонацией русского языка они зачастую безнадежно обессмысливают переводимый текст.

Так и в данном случае разбираемых переводов Диккенса. Ведь если свести воедино характерные черты и принципы этих переводов, то получится примерно следующая картина.

1. Отношение к художественному памятнику как объекту для всяких домыслов и догматических теорий, причем Диккенс становится лишь поводом для затейливого разрешения всяких юридических казусов на основе формальных прецедентов. Буквалистская, дотошная, мнимая точность, мертвящая художественное обаяние подлинника.

2. Неверие в емкость и гибкость русского языка и неумение по-настоящему пользоваться его возможностями, приводящие либо к рабскому сколку с чужих грамматических оборотов, заменяющих русскую фразу, характерно заостренную, но построенную по законам нашего языка; либо к сплаву из англицизмов со славянизмами служебных слов. А ведь не следует забывать слов Вяземского: «В языке не бывает двуглавых созданий или сросшихся сиамцев, и тем лучше, ибо такой язык был бы урод».

Разрушение исторически сложившихся норм русского языка в угоду привносимым извне англицизмам.

3. Капитуляция переводчика перед мнимо непонятным и вытекающая отсюда невнятица, затрудненность и затемнение смысла. Авторская мысль остается где-то там, при нем, в подлиннике, а русский читатель получает неудобоваримый буквалистский суррогат.

4. Попытка без учета и с нарушением законов русского языка какими-то полурусскими словами изъясняться на английский манер по нормам английской

интонации и синтаксиса, отчего получается некий условный воляпюк, вненациональный жаргон.

Общая напряженность языка, попытка ходульной калькой буквализма, вымученной точностью прикрыть нелады переводчика с простой русской речью.

5. Подчеркнутое и преувеличенное внимание к передаче социальных диалектов и жаргонов. Перевод характерного языка Диккенса концентрированными диалектальными сгустками говора Уэллеров, Джингля и т. п.

Насильственное «обогащение» русского языка, равное засорению.

6. Деление языка на замкнутые хронологические отрезки (язык XVIII века, 30-х годов XIX века, нашего времени).

Своеобразная стадиальность, игнорирование при переводе синонимов, происхождение которых относится к эпохе более поздней, чем эпоха автора.

«Теория» быстрого устаревания языка и преувеличенная архаизация, особенно в области служебных слов.

7. Нетерпимость ко всякой иной точке зрения. Догматические заповеди Е. Ланна, который не снисходил до простого читателя, а, мудря, только сушил, а порой и мертвил текст Диккенса, категорически заявляя при этом: «Единственный правильный выход — с особой тщательностью воспроизводить конструктивную сторону стиля» [1], «Только точность поможет получить правильное представление о стиле» [2] и «Никакой другой принцип не дает возможности в условиях иной языковой системы воссоздать стиль писателя» [3].

Бывают дни на Южном берегу Крыма, когда стоит безоблачная штилевая погода. Светит солнце, еле дышит ветерок с берега — а на скалы все время набегает крупная пологая зыбь и бьет о камни сильный прибой и может с размаху швырнуть лодку на берег. Это чужая, коварная, так называемая «турецкая» волна, от-

[1] «Литературный критик», 1939, № 1, стр. 163.
[2] Там же, стр. 171.
[3] Там же, стр. 157.

голосок разгулявшейся где-то у берегов Анатолии и давно стихнувшей там непогоды.

Мы заняты сейчас вопросами реалистического искусства, в творческом и теоретическом плане работаем над реалистическим переводом, но раскроешь иную переводную книгу даже последних лет — и по ее страницам, как круги по воде, растекается все та же «турецкая» волна, мертвая зыбь каких-то уже изжитых, но дающих о себе знать влияний. И ветра как будто нет, а все качает. Так вот, подобная, давно пришедшая от чужого берега волна уже много лет мертвой зыбью колышется и на страницах буквалистических переводов, характерным примером которых могут служить переводы романов Диккенса под редакцией Е. Л. Ланна.

1952



Традиция и эпигонство

(Об одном переводе байроновского «Дон-Жуана»)

Перевод большого произведения поэта-классика можно уподобить длительной осаде, завершаемой победоносным штурмом. В ходе ее могут быть полезны и предварительные работы, вроде прозаического перевода, передающего только смысл произведения, но не охватывающего художественных особенностей, форму подлинника; могут сыграть свою роль и частичные удачи поэтических разведок, как бы дающие читателю возможность взобраться на стену крепости, которую еще предстоит взять, и т. д. Все это закономерные подготовительные этапы к решительному штурму.

Редкий переводчик способен объединить все этапы такой осады и сразу добиться решающей победы. Обычно это дело нескольких переводчиков, которые вносят каждый свою долю в меру своих способностей и возможностей, а то и дело нескольких переводческих поколений.

Так случилось, например, с переводом «Гамлета» Шекспира на русский язык еще во времена Белинского. Был прозаический перевод Кетчера; был стихотворный перевод Полевого; был перевод для сцены Кронеберга; была предшествующая им попытка Врончено дать универсальный, окончательный перевод.

Белинского, который считал, что форма неотделима

от содержания, что для стихов «прозаический перевод есть самый отдаленный, самый неверный и неточный, при всей своей близости, верности и точности», — Белинского перевод Кетчера, конечно, удовлетворить не мог.

Но и для стихотворных переводов Белинский делал различие между переводом «поэтическим» и «художественным». В его понимании перевод поэтический — это первоначальное талантливое ознакомление с лучшими образцами мировой литературы, которое должно привлечь сердца читателей к переводимому автору. Таким казался ему «Гамлет», переведенный для сцены Николаем Полевым.

Перевод «художественный», в понимании Белинского, должен полностью воспроизводить все эстетические особенности подлинника. Белинский на примере перевода «Гамлета» Вронченко доказывал, а Тургенев на примере перевода «Фауста» Вронченко подтвердил, что одного стремления дать такой перевод еще мало: он под силу только переводчику-художнику, каким Вронченко не был. Без этого может получиться лишь добросовестная копия, неудобовоспринимаемая читателем и несоизмеримая с художественной силой оригинала.

Переводчик должен стараться передать дух создания, а не букву, писал Белинский. На этом пути и надо искать то, что Белинский называл «художественным» переводом: это предел достижимого, это поэтически верный перевод, творческая удача и в то же время результат вдохновенного и упорного труда.

Решительный «штурм» Гамлета во времена Белинского так и не состоялся, это осталось задачей следующих поколений. И хотя в критике и не решен вопрос, взята ли уже эта «крепость», можно утверждать, что новые переводы «Гамлета» сделаны талантливо и мастерски.

Байрону, по сравнению с Шекспиром, гораздо меньше «повезло» в переводах его на русский язык. Правда, были отдельные работы, заслужившие в свое время высокую оценку и в некоторых отношениях не устаревшие и по сей день. Но за самое значительное произведение Байрона, представляющее огромные трудности

для перевода, — «Дон-Жуан» — крупные поэты-переводчики вообще не брались. Кроме подстрочных прозаических переводов Соколовского и Каншина сделан был только скромный, для своего времени довольно добросовестный, но явно беспомощный в некоторых отношениях стихотворный перевод П. Козлова.

Можно сказать, что в работе переводчиков над «Дон-Жуаном» Байрона не создано было ни «поэтического», ни «художественного» перевода, ни надежного филологического перевода в прозе, образец которого, например, дал М. Морозов для «Отелло» Шекспира. Поэтому такое внимание привлек полный перевод этого произведения, выполненный Георгием Шенгели. Вот как Г. Шенгели сам определяет свою задачу и как оценивает достигнутые результаты:

«Мысль об этом переводе зародилась у меня давно. Прошли годы... Чтобы подойти к этой работе во всеоружии, я предпринял, — теперь признаюсь в этом, — ученическую работу в виде перевода всех поэм Байрона... Я перевел 13 поэм, объемом около 14 000 строк, перевел в полную силу, работая над каждой так, как если бы это была моя любимая вещь. Переводы эти вышли в двухтомном издании (Гослитиздат, 1940), и отзывы серьезной критики и отклики читателей, от школьников до академиков, вполне удовлетворили мое переводческое самолюбие. Я отважился приступить к «Дон-Жуану»... «Миг вожделенный настал»: любимая работа закончена; мечта многих лет — в меру сил моих — осуществлена.

Feci quod potui, faciant meliora potentes...[1]

Георгий Шенгели»[2].

Итак, эта работа — добровольно и сознательно выбранная, тщательно подготовленная и, что очень важно, любимая.

Нельзя пройти мимо ее положительных сторон. Это, во-первых, выбор достойного объекта и смелый почин человека, взявшего на свои плечи такую трудоемкую

---

[1] Сделал все, что мог, кто может, пусть сделает лучше (*лат.*).

[2] Это высказывание и ниже перевод Г. Шенгели цитируются по отдельному изданию: Дж. Г. Байрон. Дон-Жуан. М., Гослитиздат, 1947.

работу, которая останется поучительной вехой в истории переводов «Дон-Жуана», монументом Шенгели, если не Байрону.

Это, во-вторых, стремление приблизить перевод к оригиналу, дать более близкий, более точный по сравнению с существующими перевод. Переводчиком проявлено много изобретательности в решении внешних, технических казусов стихосложения. Есть и относительно удавшиеся переводчику частности. Так, лучше других переведены сцены в Испании, сцены на плоту, эпизоды скитаний, лондонские зарисовки, некоторые авторские отступления.

В заслугу Г. Шенгели надо поставить и заполнение мест, которые были вымараны царской цензурой или смазаны старыми переводчиками в силу ее требований. Некоторые из таких мест переданы Г. Шенгели довольно четко и энергично, например:

...Я — последний, кто желает
Войны; я крикнул бы, ее увидя: «стыд!» —
Не будь я убежден, что мир от адской бездны
Лишь революция спасет рукой железной.

Оценив по заслугам большой труд, вложенный Г. Шенгели в перевод «Дон-Жуана», приходится, к сожалению, отметить, что не во всем труд этот дал положительные результаты. Текст неправильно прочитан, ошибочно трактован. Особенно заметно это в передаче реалистической основы поэмы. «Чайльд Гарольд», «Беппо» и особенно узловая поэма «Дон-Жуан» — это своего рода вехи на пути поэта к реализму. Путь этот был им далеко не завершен, но Байрон успел закрепить многое из того, что он чувствовал, знал и видел; он сумел показать и положение дел, и состояние умов, поспорить с живыми противниками, вывести многих людей современности. «Дон-Жуан», развивая и усиливая социальную тематику и сатирический блеск «Чайльд Гарольда» и «Бронзового века», сохраняет и легкую непринужденность «Беппо», его несколько разбросанную манеру, обилие отступлений и конкретных деталей. В «Дон-Жуане» Байроном все дано щедро до расточительности.

Г. Шенгели учел и передал много отдельных слов, им отмечено много трудностей, но не дано того, что

стоит за этими словами, — не переданы мысли; трудности не преодолены, и текст разбавлен множеством ненужных слов от себя, — таким образом, до читателя не донесен идейно-художественный смысл и суть байроновского романа. Перевод этот порочен принципиально, по своим творческим предпосылкам, по методу.

Г. Шенгели старается вместить в переводе даже не «почти все», а все без остатка. Все! Но как понимать это все? Все мелочи? Или все главное? Ведь при формальном подходе и стремлении передать все мелочи часто ускользает главное, зато набегает лишнее. В этом основная беда того количественного, процентного метода, которым пользуется Г. Шенгели.

Перевод «Дон-Жуана» Г. Шенгели «точен», но какой точностью? Не той ли, о которой говорит Тургенев в рецензии на перевод «Фауста» Вронченко: «...перевод г. Вронченко верен, но... какою верностью. Мы не чувствуем единой, глубокой общей связи между автором и переводчиком, но находим много связок, как бы ниток, которыми каждое слово русского «Фауста» пришито к соответствующему немецкому слову. В ином случае, даже самая рабская верность — неверна... Г-н Вронченко большей частью переводил слова... одни слова — и поневоле скажешь:

Все есть... одной безделки нет:
Духовная их связь уж улетела».

Мало того, что многие обороты перевода Г. Шенгели неловки и тяжелы, они зачастую вовсе непонятны. Это — продолжение все той же антиреалистической (и антидемократической) линии, которая обосновывается примерно так: «Не понято мною, — значит, непонятно у автора и должно быть непонятно читателю». В результате строфы иной раз превращаются в своеобразные ребусы:

Вдруг будет выкопан Георг Четвертый! — Тут
Все выпучат глаза на *новом том Востоке*:
Чем сыт был зверь такой?! (*Он измельчает люд:*
Мир вырождается, когда приходят сроки:
Ведь размножение весьма тяжелый труд,
Все тот же матерьял, и те же все истоки, —
Но и мельчает все. Пожалуй, человек
Лишь *гробовой червяк, что гложет мертвый Век.*)[1]

[1] Подчеркнуто здесь и в дальнейших стихотворных цитатах мною.

Прочитав это, «Вы растеряетесь в вопросах изумленных»[1]: теснота и косноязычие здесь обессмысливают текст. «В изумленье канув», читатель прочтет про то, как

Лекарством дьявольским выплевывали глотки
Мушкетов град пилюль: кровь гнать взамен мочи.

Он найдет в переводе великое множество других случаев того, что Белинский называл «синтаксической какографией».

Шенгели стремится передать текст с точностью до последнего звука и буквы, до последней точки. Конечно, случается, что и точка полна смысла, но у него это просто характерный для всего перевода снобизм точности. В предисловии, например, переводчик отмечает как особое достижение: «тмезис со словом warble я передал, рифмуя «аллюр-пращур-бравур...ных». Словом: пусть пострадает слух, но да сохранится точка. И все равно точность этим не достигается, потому что мнимо точный в формальных мелочах перевод Г. Шенгели неверен в главном. Страстные выпады Байрона против тирании, лицемерия и ханжества, осмеяние идеалистической философии и т. д. в переводе смазаны, социальный смысл романа искажен. Так, например, блестяще изложенная, но простая мысль Байрона о том, что епископ Беркли в своей философии превращает вселенную в сплошной вселенский эготизм, в передаче Шенгели становится сплошной абракадаброй:

Что за открытие! *Вселенье эготизма*
Во всю *вселенную!* Мир идеала — мы.
Но эта мысль (клянусь! мир о заклад!) не схизма.
Сомненье! Коль тебя сомненьем все умы
Чтут одинаково (сомнительно!), — ты призма
Для Света Истины, — не стой на страже тьмы:
Дай Spiritus мне пить (не спирт: здесь нет описки),
Хоть многим он стучит в *виски — небесный виски.*

Все слова и каламбуры в строфе сохранены, даже добавлен некий «Spiritus» и множество скобок и восклицательных знаков. Но разве это стихи? И главное, разве это ясное выражение байроновского острого выпада против идеалиста-мракобеса? Протокольная, же-

[1] В кавычках даны выражения из перевода Шенгели.

стокая «точность» перевода Г. Шенгели напоминает дотошность судебного исполнителя, который ведет инвентарную опись всего домашнего скарба, а не истинного достояния поэта. Такая «точность» обесценивает полноту перевода, потому что она неудобопонятна и ненадежна. Перевод Г. Шенгели нельзя цитировать без риска попасть впросак. Так, например, те, кто многократно цитировал строки: «Я камни научу искусству мятежа! Убийству деспотов!» — не замечают того, что в переводе получается двусмысленность. Ведь даже и при просторном шестистопнике из-за напряженной и неловкой расстановки слов выходит, что Байрон будто бы собирается камни научить искусству мятежа, а деспотов — убийству.

И невольно вспоминаются несколько упрощенные, но понятные строки перевода Козлова о том же Беркли, которые без промаха цитировались многими критиками идеализма:

Епископ Берклей был такого мненья,
Что мир, как дух, бесплотен. Лишний труд
Опровергать то странное ученье
(Его и мудрецы-то не поймут!) [1]

Особенно ясно видно искажение Георгием Шенгели смысла байроновской поэмы в том, как воспроизвел переводчик образ Суворова.

Известно отношение Байрона к России и к русским. Об этом говорил и Пушкин: «Байрон много читал и расспрашивал о России. Он, кажется, любил ее и хорошо знал ее новейшую историю». Это, в частности, сказывается и в главах 7-й и 8-й «Дон-Жуана», которые посвящены славе русского оружия — штурму Измаила, полководцу Суворову. Но присмотримся, как Суворов и его солдаты поданы в переводе Г. Шенгели. После двух-трех парадных строф читаем про Суворова:

Он, воюя,
Как олдермен — мозги, кровь обожал парную.

Любой обозный ждал, в волненье чуть дыша,
Когда же *грабежом украсится атака?*

---

[1] Здесь и ниже перевод Козлова цитируется по изданию: «Дон-Жуан». «Всемирная литература». П.—М., Госиздат, 1923.

И все лишь потому, что *старичок чудной,*
В рубашку нарядясь, решил вести их в бой.

Тут повернулся он и *русским языком,*
Весьма классическим, вновь начал в грудь солдата
Вдувать желанье битв, венчанных грабежом.

Суворов в этот час, вновь командиром взводным,
В рубашке, сняв мундир, калмыков обучал,
Их совершенствуя в *искусстве благородном*
Убийства. Он острил, дурачился, кричал
На рохль и увальней. *Философом природным,*
От грязи — глины он людской не отличал
И *максиму* внушал, что смерть на поле боя,
Подобно пенсии, должна манить героя.

...А русский *острячок*
Средь пепла, как Нерон, сумел сложить *стишок!*

...по вкусу ей (Екатерине. — *И. К.*) *стишок* пришелся *глупый*
Суворова, что смог в коротенький куплет
Вложить известие, что где-то грудой трупы
Лежат, — чем заменил полдюжины газет.
Затем ей, женщине, приятно было *щупы*
Сломить у дрожи той, *цепляющей хребет,*
Когда вообразим убийств разгул кромешный,
Что повод дал вождю для *выходки потешной.*

Если присмотреться к этим и многим другим аналогичным местам текста, то получается какая-то странная, неприглядная картина. Суворов — это какой-то экзотический «Сьюарру», а отсюда и все прочие его качества: «любовник войны», «двуликая особь», «старичок чудной», «старичок, весьма криклив и скор», «русский острячок», написавший «глупый стишок» или «романс игривого пошиба». А русские солдаты, суворовские чудо-богатыри — это «свирепые солдафоны», «привыкшие убивать и женщин и детей», или «егеря... испуганные превыше всех приличий», или «орлы кутузовские», при штурме Измаила «жавшиеся друг к другу в уголках»...

Люди, не читавшие подлинника, спросят: но, может быть, это так и у Байрона? Нет, даже когда подобно, это не так! А здесь важен каждый оттенок. Есть, например, у Байрона обозный, с замиранием сердца ожидающий «опасности и добычи», или солдаты, жаждущие «денег и завоеваний», но нет «грабежом украшен-

ной атаки», нет солдафонов и трусов егерей и, главное, нет того, чтобы Суворов «вдувал желанье битв, венчанных грабежом». Где у Байрона «убийств разгул кромешный»? Нет у него ни «двуликой особи», ни «парной крови», ни «романса игривого пошиба», ни «острячка», ни «глупого стишка». Что же, оскудели возможности русского языка или нет в нем для характеристики Суворова таких слов, как шутник, балагур, прибаутка?

В ряде мест кое-что переводчиком примышлено. Например, слова о Суворове как об одном из вождей, «что населяли ад героями и в мир несли с любой победой мрак и отчаянье». У Байрона нет ни «мира», ни «любой» победы, ни «мрака и отчаянья», а просто утверждается, что Суворов «повергал в печаль» (завоеванные) провинцию или королевство.

Ряд мест дан переводчиком в произвольной и недопустимой трактовке, например вместо:

> And cared as little for his army's loss
> (So that their efforts should at length prevail) —

или как у Козлова:

> Суворов, чтобы выиграть сраженье,
> Не пожалел бы армии своей, —

у Шенгели стоит:

> Он погибать *своим предоставлял* войскам
> (Лишь бы они *ему* победу одержали).

Это — о полководце, который, ведя солдат в бой, сам делил с ними опасности и под Кинбурном и в Альпах! Что-то непохоже на Суворова.

Переводчиком всюду подчеркнута снисходительная, уничижительная интонация, причем смакуется эстетский, гурманский привкус ложной экзотики, которая к тому же подчеркнута весьма странным в устах Суворова обращением на «вы» ко всем, вплоть до любого солдата.

Байрон ужасается кровавым развалинам Измаила, но общее уважительное отношение к Суворову — не просто случайное чувство поэта, оно закономерно. И в этом Байрон является выразителем современного состояния умов. Для тогдашнего англичанина победитель французов в Италии Суворов мог представляться стра-

шилищем, но уж во всяком случае не объектом насмешек. Тенденция к оскорбительному снижению этого образа характерна скорее не для Байрона, а именно для смертельно перепуганных итальянской кампанией французов.

Сам Г. Шенгели, защищая на совещании переводчиков свою трактовку ряда мест в «Дон-Жуане», подкреплял это ссылками не на текст Байрона, а на французский подстрочный прозаический перевод Бенжамена Лароша. Исходя из этого и многих данных текста, можно предположить, что и в неверной трактовке переводом Г. Шенгели Суворова повинен скорее всего Ларош. Конечно, переводчик, при необходимости, волен привлекать для проверки и подстрочник, но зачем в русском переводе английского поэта оставаться в плену французских представлений и даже идти дальше их в искажении образа Суворова? Г. Шенгели переносит из примечания в текст и хитроумно воспроизводит каламбур о Нее, о Веллингтоне, но совсем не задумывается над тем, чтобы должным образом перевести то, что относится к Суворову.

Г. Шенгели, переводя «Дон-Жуана», читал не только Бенжамена Лароша. Он читал и старый перевод П. Козлова, который, по собственному признанию, все время держал «перед глазами и сверял его строка за строкой». С Козловым Г. Шенгели запальчиво полемизирует в послесловии и азартно соперничает в тексте, как будто цель у него не в том, чтобы передать Байрона, а в том, чтобы перещеголять Козлова.

Перевод Козлова далек от совершенства. Однако, не одобряя «свободы рук», которую Козлов применяет для *упрощения* своей задачи, нельзя одобрить «свободу рук» в *отяжелении* подлинника у Шенгели.

Вот вторая строфа VIII песни в переводе Г. Шенгели:

Готово все — огонь и сталь, и люди: в ход
Пустить их, страшные орудья разрушенья,
И армия, как лев из логова, идет,
Напрягши мускулы, на дело истребленья.
Людскою гидрою, ползущей из болот,
Чтоб гибель изрыгать в извилистом движенье,
Скользит, и каждая глава ее — герой;
А срубят, — через миг взамен встает второй.

У Байрона основной образ строфы — это лев, выходящий на охоту из логовища, второй, дополнительный — гидра, мифическое многоголовое чудовище, символ неистребимости.

У Шенгели, который и в данном случае переводит слово за слово, в общем смысл не искажен, но гидра вползает в самую сердцевину строфы и, расположившись там рядом со львом, тем самым ослабляет основной образ.

Как поступает Козлов? Строя строфу в целом, он выдвигает в первую же строку образ льва, а гидру оставляет в самом конце в ее основной функции — лишь как образ взаимозаменяемости:

Как вышедший из логовища лев,
Шла армия в безмолвии суровом.
Она ждала (до крепости успев
Добраться незаметно, под покровом
Глубокой тьмы), чтоб пушек грозный рев
Ей подал знак к атаке. Строем новым
Бесстрашно замещая павший строй,
Людская гидра вступит в смертный бой.

А ведь строфа с гидрой — не худшая у Шенгели, это не из того множества строф его перевода, где просто непонятно, о чем идет речь, — тут хотя бы все слова Байрона переведены довольно благополучно. И все же, как и в ряде других случаев, это оказывается мало *даже* по сравнению с Козловым.

Вместо невразумительного изложения Г. Шенгели того, как

...Довольно коротка
Была депеша та, что к берегам Дуная
Примчалась: *князь* приказ «взять штурмом Измаил»
Любовнику войны — Суворову — *вручил!*

(причем неизвестно, какой «князь» «вручает» Суворову приказ или депешу), у Козлова стоит:

Назначен был вождем всех русских сил
Любимец битв и враг интриг и споров —
Фельдмаршал, знаменитый князь Суворов.

(с сохранением байроновского Field-marshal, утерянного Шенгели во всем образе).

Вот центральная строфа о Суворове:

Суворов начеку все время был; притом
Учил и наблюдал, приказывал, смеялся.
Шутил и *взвешивал,* всех *убеждая* в том,
Что чудом из чудес он не напрасно *звался.*
Да, полудемоном, героем и шутом,
Молясь, уча, громя и р у ш а , — он *являлся*
Двуликой особью: он Марс и Мом — *один,*
А перед штурмом *был* — в мундире *арлекин.*

Здесь кроме чисто грамматической неувязки с падежами и со сказуемым «являлся», которое относится к «полудемону» и к «особи», кроме словесного мусора, вроде «двуликой особи», лишнего «притом» и т. д., важнее всего то, что в рифму, на смысловой удар, выдвинуты «шут» и «арлекин», чего нет у Байрона, и выходит, что Суворов казался чудом, а был арлекином. Козлов выдвигает на рифму слова «герой» и «чудо», а «арлекина» оставляет лишь как сравнение, и вот что у него получается:

Молясь, остря, весь преданный причудам,
То ловкий шут, то демон, то герой,
Суворов был необъяснимым чудом.
За всем следя, он план готовил свой
И ничего не оставлял под спудом.
Как арлекин, носясь перед толпой,
Он мир дивил то шуткой, то погромом,
И был сегодня Марсом, завтра — Момом.

Вместо «грубых тех, свирепых солдафонов, привыкших убивать и женщин и детей», у Козлова — «в солдатах, хоть война их приучила к кровавым схваткам, дрогнули сердца». Вместо «егерей... испуганных превыше всех приличий», находим у Козлова «егерей, расстроенных кровавою борьбою», со старым значением слова «расстроенный», то есть «сломавших строй».

Шенгели заставляет волонтера восклицать:

Москву за доллар я отдам, коль не сумею
Себе и вам добыть Георгия на шею! —

вместо стоящего у Байрона: «Ставлю Москву против доллара» или вместо естественно напрашивающегося обобщения:

Бьюсь с вами об заклад, что я сумею
Нам заслужить Георгия на шею.

Козлов это место не осилил, но он был последовательней; по его собственным словам:

Он частностям не придавал значенья,
Была б лишь цель достигнута верней.

Вот и приходится спросить Г. Шенгели: зачем же бранить Козлова за то, что он в меру своих сил осуществлял на деле как раз ту самую функциональную передачу, которую декларирует, но редко осуществляет сам Шенгели.

Из всего этого не следует, что надо было перепечатывать перевод Козлова. Вовсе нет! Все сказанное выше — это ни в коем случае не призыв назад, к Козлову, а наоборот — призыв вперед, к полноценному переводу Байрона.

В «Дон-Жуане» Байрон много и довольно смело шутит. Почти всегда это мимолетная, легкая, непринужденная, искристая шутка, полная блеска и нередко сатирически заостренная. Из всех видов байроновской шутки и языковой игры Г. Шенгели уделяет особое внимание каламбуру, оговаривая это в послесловии. Между тем как раз каламбур более других элементов шутки подчинен внутренним законам языка, трудно поддается передаче в переводе и требует от переводчика подлинно творческого подхода. Пушкин чувствовал эту тонкую разницу между остроумием и острословием, сказав, что переведенное острословие — плоскость.

Г. Шенгели говорит: «Я утверждаю, что всякая игра слов переводима или допускает равноценный субститут». Г. Шенгели много потрудился над передачей шутки, но, к сожалению, в неверном направлении. Следуя своему обыкновению переводить все и еще что-то, Шенгели не довольствуется каламбурами, имеющимися в тексте, и включает в октавы даже шуточные примечания Байрона, строя новые каламбуры о маршале Нее, о «маркой саже», и т. п. Но как обстоит дело с каламбурами Байрона, которые у Шенгели «субституируются игрой понятий»? Вот некоторые из типических примеров:

Едва лишь первый *блеск* иль *брезг,* верней сказать,
Забрезжил в комнате...

С них *«мажут»* при пальбе, по ним же *«мазу»* нет, —
И кровь *размазанных* багрит их парапет.

Но, побывав юнцом в далеких знойных странах,
Где жизнью *риск, не иск,* лихая Страсть влечет.

И много Вертеров безвременно преклонит
Свой лоб на смертный одр. Но — «флирт невинный» тут:
Ведь жажда пряного, пикантных *блюд* — не *блуд!*

Всякая шутка прежде всего должна быть смешна. Всякая языковая игра, особенно каламбуры, должна восприниматься непосредственно и сразу в единстве смысла и звучания. Языковая и реальная основа каламбура и словесной игры с фонетическим искажением должна быть понятна без всяких комментариев, иначе, если читателю неизвестно, что обыгрывается, ему не смешно, — значит, нет и шутки, а налицо лишь еще один случай «невоспринимаемой игры слов». Пока не будет найдена переводчиком сразу и до конца воспринимаемая передача шутки, приходится соблюдать меру и осмотрительность, чтобы не получилось дешевого зубоскальства. А в переводе Г. Шенгели сатирический блеск Байрона обращается в напряженное и вымученное «острословие». Непринужденная шутливость Байрона огрублена. О женщинах Байрон будто бы говорит (и не раз) в терминах скаковой конюшни:

Изящна, замужем и — *двадцатитрехлетка.*

Героини Байрона будто бы:

Красивы свыше сил во всех своих *статьях...*

(очевидно, имеются в виду стати).

Не щадит Шенгели и стариков:

...в океан
За неликвидностью (стар очень) сброшен. Близким
Манимый выкупом, наш мудрый старикан... —

и даже самого Байрона, которого он заставляет принимать на свой счет излюбленное словечко переводчика «охочий»:

Был у него талант: с ним ренегат (как vates
Да irritabilis к тому ж) не будет спать,
Пока не выклянчит в журнале («так уж, кстати-с»)
Рецензийку (мы все пред публикой блистать
Охочи). Впрочем, стоп. Где я? Гляжу, попятясь...

То же словечко «охочий» употреблено и для характеристики отца Жуана, который: «Был погулять охоч, коль бес овладевал им»; и дона Альфонзо, «весьма охочего» до каких-то пустяков, которых его лишала супруга; и охочих демагогов; и Екатерины Второй, «до всяких благ охочей»; и всех влюбленных, «охочих до риска и неохочих».

А это лишь один из многих случаев чрезмерного пристрастия переводчика к полюбившемуся ему слову.

С манерным подмигиванием обыгрываются в переводе и вольные словечки Байрона. Например, whore — «блудница» — дано в переводе то как «бл...удница», а то и как «б—дь».

«В поэтических шалостях, *грация* — великое дело, потому что без нее эти шалости могут показаться отвратительными», — сказал еще Белинский.

И не только отвратительными, но и вредными, потому что, вольно или невольно, они смыкаются с реакционной английской традицией трактовки Байрона, которая снижает его до уровня нереспектабельного поэта-озорника, позорящего английскую литературу, легковесного острослова, способного на нелепицу и болтовню, до смысла которой не стоит и добираться. Но разве таков настоящий Байрон? Разве таким воспринимают его советские переводчики, разве таким его должен знать советский читатель?

Особо следует остановиться на языке перевода. Язык Байрона — это богатый, образный, страстный язык пламенной мысли. При всей его шутливой непринужденности он чужд всякой расхлябанности, туманности и неоправданных новшеств. Байрон привлекает материал отовсюду, берет свое везде, где только находит, но все слагаемые его языка пронизаны и сплавлены воедино поэтической, вольнолюбивой мыслью. Язык Байрона — острое и действенное оружие литературной полемики и политической борьбы, явление яркое и для своего времени прогрессивное.

Язык перевода Г. Шенгели не передает языкового богатства Байрона и в то же время не только не обогащает, но засоряет русский язык, с внутренними законами которого переводчик не считается.

Стих Байрона, поскольку это допускает английский язык, благозвучен. Текст перевода сплошь и рядом режет слух, «и эти скрежеты, да в стиховом размере» часто привнесены переводчиком или подчеркнуты им.

Тяжелым грузом чужого звучания и затемненного смысла загромождает перевод пристрастие Г. Шенгели к иностранным словам, притом к таким, в которых есть, «так сказать, свое таинственное... э-э... недоумение» (Чехов). Тут «скимитары», «фибулы» Гайди, «бравуры бурные», «максимы», «цитаторы», «кланы кордебалетных нимф» и прочие «бомбазины». Короче говоря, словесный винегрет, где перемешаны и приправлены рифмой «дьюкессы» и «дюшесы», «пэрессы» и «деликатесы» и т. д. Если прибавить сюда: «Ордалии Жуана — почище», то есть обилие чуждых конструкций, вроде «в нем было от солдата» и пр., то надо признать, что линия эта в переводе проводится последовательно.

Обогащение языка — длительный, органический процесс, каждое чужое слово проходит в нем проверку временем, и едва ли попытка Г. Шенгели насильственно навязать языку слова, ему не свойственные, чем-нибудь обогатит язык. Из целой пригоршни накиданных им без разбора чужеязычных слов нет почти ничего, что имеет право удержаться в языке, почти все это — шелуха чужих слов, только засоряющая язык.

Как и всякий поэт, Байрон, переведенный на русский язык, становится достоянием русского поэтического языка. А если это так, то следует помнить слова Ломоносова: «Российские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству, а того, что ему весьма несвойственно, из других языков не вносить»[1].

На фоне общего иноязычия перевода в нем пестрят изысканные славянизмы: «так возрастал Жуан», «рудомет», «скудель», «плеча» (множественное число), «криле голубине», «Шестоднёв»; а рядом — такие разговорные слова и сверхсовременные прозаизмы: «мальцы», «персональный опыт», «убойная техника» и т. д.

Переводчик заставляет читателя гулять глазами «впродоль» унылых стен дворца Сент-Джемского и смежных с ним «геенн»; заглядывать «внутрь пакету»,

---

[1] «Русские писатели о литературном труде», т. 1. Л. «Советский писатель», 1954, стр. 32.

дивиться «распутнице двуснастной» или «любовнику-веролому» и т. п. — то есть с разных концов собранным элементам «вульгарной литературности».

А наряду со всем этим — любование доморощенной «блатной музыкой». Характерный пример такого воровского жаргона:

Он парня знатного и смелого притом
Спровадил в г р о б , — и где былая слава ныне?
Кто «стенку» вел в бою отважнее, чем Том?
Кто мог смелей бузить в обжорке иль в «малине»?
Колпачить «фрайеров»? Пускай шпики к р у г о м , —
Кто «бимборы» срывал так ловко с каждой «дыни»,
Кто с черноглазою марухой Салли был
Галантереен столь, шикозен, клёв и мил.

Чуть не в каждой строфе перевода — насилие над лексикой и грамматическим строем русской речи. Читатель на каждой странице видит, как «умом аттическим блистала сплошь она», «или другое что», как, например:

Наитончайшую так он честил чадру,
Какую видели на свадебном пиру.

Читатель видит, как «дом тонул в скандале», он узнает с удивлением, что Дон-Жуан «болезнь невесть какую сцапал» и «что шансы есть, пол-на-пол, больному в гроб сойти» и т. п.

Так вместо многокрасочного языка Байрона получается в переводе клочковатость, неустоявшаяся, ничем не объединенная языковая смесь. В этом сказывается и всеядность переводчика и ошибочный критерий отбора: здесь и засорение языка обветшавшей символистской лексикой, и гурманское пристрастие к дешевой экзотике и блатным словам, и неуместные в данном контексте неологизмы.

В большинстве случаев языковая пестрота вызвана прихотью переводчика, но иногда на это толкает его рифма. Рифма должна обогащать и заострять смысл, а не подчинять его своим капризам. В этом же переводе на каждом шагу — натяжки ради рифмы. За словом «контракт» следует концовка: «а это — факт!» «Муза в плаче» рифмуется с «по-свинячьи», «свод драгоценных максим» вызывает рифму «такс им»; «сердца трепет!» — «крепит».

На фоне этого виртуозничания особенно странно выглядят такие натянутые рифмы, как: «на славу» — «Лау» (вместо «Лоу»); «Саламанка» — «Санхо-Панка» и т. п.

Обратимся к другой стороне перевода — к ритмической. «Дон-Жуан» написан Байроном пятистопным ямбом; Шенгели перевел поэму щестистопником. Отказ от прокрустова ложа так называемой эквиритмии (то есть от перевода строка в строку, стопа в стопу) бывает часто необходим и оправдан, но в данном случае отказ от пятистопника является напрасной жертвой.

Конечно, вместить все богатство «Дон-Жуана» в то же количество пятистопных стихов — задача трудная. Сам Шенгели говорит об этом категорически: «...русский пятистопник неспособен вместить в себя это богатство, сохраняя тот же характер легкости. А шестистопник способен». Не спорим, может быть, и способен, но шестистопный перевод «Дон-Жуана», сделанный Г. Шенгели, этого не доказал. Расширенная площадь только в редких случаях используется по назначению, а гораздо чаще загромождена, так сказать, «упаковочным материалом».

Насколько вреден бывает этот «упаковочный материал», видно хотя бы из тех явных отсебятин, примеры которых приводились выше. Число их можно увеличивать до бесконечности.

Часто при этом ясно видно несоответствие стихотворной формы перевода содержанию; вот, например, сцена допроса Суворовым пленных:

...Старик
Любил, чтоб на вопрос ответ ему *мгновенно*
Был дан и *коротко.* Наш пленник это знал
И *лаконически* и *четко* отвечал.

Здесь многословное изложение противоречит не только манере Суворова и подлиннику, но самой мысли о краткости. Так и хочется перевести это обратно в пятистопник:

...Старик
Любил, чтобы ответ ему короткий
Давали сразу. Пленник это знал
И четко на вопросы отвечал.

Данный пример не исключение: из строфы в строфу пережевываются все те же «совсем», «вполне», «всецело», «к тому ж», «сплошь» — и все это «вновь и снова» по многу раз, как и прочая «трень-брень», «прочий трухлый сор» и «всякий вздор и вздорик».

Шенгели пишет, что хочет взять за образец легкость пушкинских октав и язык «Онегина»: «Пушкин... дал мне образец того, как может шестистопный ямб... гнуться и переливаться в троесозвучиях октавы; общим же лексическим образцом был для меня язык «Онегина». Однако на практике перевод Шенгели — явление регрессивное, тянущее нас назад, заставляющее вспоминать не Пушкина, а то «ложно-величавую» манеру Кукольника, то шевыревско-фетовское переводческое косноязычие, то бенедиктовскую галантерейность. На Бенедиктова (причем не на Бенедиктова — переводчика Шиллера, Байрона, Мицкевича и Барбье, а на канонического Бенедиктова — «певца кудрей») написано много злых пародий. Но, как это ни парадоксально, многие строки самого Бенедиктова звучат иной раз пародией на новый перевод «Дон-Жуана». Так, излюбленные слова Бенедиктова «безверец», «отчужденец» возрождаются у Шенгели в словах — «крушенцы», «злец», «курчавец» и т. п. Бенедиктовским эпитетам «хвальный венец», «затворная тоска» соответствуют многие «отрывные слова» Г. Шенгели.

Излюбленных составных эпитетов Бенедиктова типа «девственно-невинный», «ласкательно-игривый», «розово-лилейный ответ» в переводе Шенгели наберется вдвое-втрое больше, и притом на все вкусы, от канцелярского «отменно-пунктуально», через «неразрывно-цельно», «безоблачно-лазурно», «безмерно-полновластно», «бессмертно-грешные дни», к «прелестно-юным летам», «сорочке розово-лилейно-голубой» и прочим не менее «напыщенно-картинным» эпитетам.

«Сентябревое сердце», «пирная ночь», «демон-мирохозяин» или «видозвездный дворец» Бенедиктова вполне сравнимы с такими пышностями у Шенгели, как «рай сияет огнезрачный» или «голубь мировластный».

«Летунье-ножке» и «ножке-малютке» Бенедиктова соответствует «ножка-крохотка» Г. Шенгели.

Но дело, конечно, не в отдельных словах, а во всей манере и тоне. Разве не вызывают в памяти бенедиктовские красоты такие строки Шенгели:

Сорочкой розово-лилейно-голубой
Легко прикрыта грудь, — ее волной бы счел ты;
Рдел джеллик пурпуром и золотом второй
В огромных фибулах, тяжелых точно болты,
А пояс газовый вкруг бедер и спины
Казался облачком, что вьется близ луны.

Кажется, уже совершенно невозможно затмить Бенедиктова как «певца кудрей»; вспомним пресловутые:

Кудри девы-чародейки,
Кудри — блеск и аромат,
Кудри — кольца, струйки, змейки,
Кудри — шелковый каскад!

Но Г. Шенгели не сдается и развертывает богатый ассортимент «кудрей» и «каскадов»: тут и «кудри смольные», и «кудрей упругий венчик», и «кудрей каштановый каскад».

Словом, невозможно исчерпать все богатство «нежных благ», щедро рассыпанных Г. Шенгели по переводу «Дон-Жуана».

Г. Шенгели охотно применяет громкие термины в качестве «субститута» мысли. Вместо того чтобы придерживаться единого метода советского перевода, Г. Шенгели декларирует свой собственный метод: «Я выдвигаю принцип функционального подобия», — говорит он. Наукообразный термин этот, при всей своей звучности, мнимая, ничего не говорящая величина, которая еще нуждается в расшифровке и, главное, в творческом воплощении.

Но если уж этот термин предложен и служит законом, самим автором себе положенным, то возникает вопрос: является ли затемнение полемических выпадов Байрона, преувеличенная внимательность к Веллингтону и Нею, невнимание к правильной передаче образа Суворова «функциональным подобием» социальных взглядов Байрона, выраженных в «Дон-Жуане»?

Является ли напряженное и вымученное остросло-

вие переводчика «функциональным подобием» непринужденной байроновской шутки, сатирического блеска и заостренности?

Является ли пестрая смесь из английской «эвфонии» и какофонии, иноязычия и косноязычия, архаизмов и неологизмов, галантерейности и блатной музыки «функциональным подобием» яркого и полнокровного языка Байрона?

Является ли утяжеленный, тесный и душный, симметрически поделенный цезурой шестистопник «функциональным подобием» свободного и вольного движения легкого и гибкого пятистопного байроновского стиха?

То есть, короче говоря, выполняет ли перевод свое назначение? Явится ли *такое* подобие функционально оправданным?

К сожалению, на эти вопросы приходится ответить отрицательно.

«Функциональное подобие» в переводе Г. Шенгели — это натурализм количественного метода и одновременно «свобода рук» и произвольных насилий над текстом. Это — если уже так необходим термин — эклектический буквализм, появившийся на основе принципиально ложного подхода к переводу.

Перевод художественной литературы, как и другие отрасли литературного труда, возник у нас не на пустом месте. Он имеет свои глубокие национальные корни, свою, пускай еще не написанную историю, свою традицию, большие победы и свои давнишние и еще не излеченные недуги. Пора во всем этом разобраться, не принимать за новшества возрождение старых ошибок, учитывать уже достигнутые положительные результаты и по возможности закреплять их.

Если понимать традицию как живое, творческое развитие здоровых, жизнеспособных основ, а эпигонство как пассивное повторение отживших шаблонов, то можно сказать, что в поэтическом переводе существует давняя здоровая реалистическая традиция — это и посейчас живая для нас традиция Пушкина, Лермонтова, лучших переводов Жуковского, традиция Курочкина, Михайлова, А. К. Толстого, А. Блока.

Но существует и давнее антиреалистическое эпигонство, представленное именами переводчиков-поэтов

Вронченко, Фета, Бенедиктова, Бальмонта, не говоря уже о некоторых переводчиках-псевдофилологах и о формалистских экспериментаторах над Гёте, Шелли, Шекспиром и т. д.

Г. Шенгели претендует на новое слово в переводе, но в его «новизне» старина слышится. Хочет он этого или не хочет, но в переводческом методе Шенгели сказываются пережитки идеалистической эстетики: пренебрежение к смыслу, естественному звучанию, даже грамматике русского языка, увлечение внешней виртуозностью, экзотикой, формалистическим штукарством и т. д.

Где же были, что же молчали критики? — вправе спросить читатель. Критика подавала свой голос еще задолго до того, как возникли разбираемые переводы Г. Шенгели. Еще в 1923 году Валерий Брюсов напечатал рецензию на шеститомное полное собрание поэм Э. Верхарна в переводе Г. Шенгели. Проницательный критик, Брюсов уже тогда совершенно точно определил несостоятельность переводческой манеры Шенгели. Однако Шенгели не внял Валерию Брюсову.

В 1940 году в рецензии А. Федорова на двухтомник Байрона, вслед за обстоятельным разбором, был высказан упрек в том, что «перевод... фактически оказывается порой *слишком* точным именно в деталях», а эта «точность в деталях вредит стилю, вызывает впечатление громоздкости, запутывает фразу, а иногда... вызывает и некоторые противоречия смыслу целого. Возникает та шероховатость, которая именно для Байрона нехарактерна... словам как бы «не хватает воздуха»... зарождается парадоксальное желание, чтобы переводчик был несколько «менее точен».

Но и к этому не прислушался Г. Шенгели. Правда, его могла дезориентировать такая оценка, какую мы находим в рецензии Э. Левонтина, напечатанной в 3-м номере журнала «Советская книга» за 1948 год. Эта рецензия состоит из оглушительных похвал, причем Э. Левонтин видит в переводе Г. Шенгели как раз те достоинства, которых в нем нет. Отметив как недостаток перевода только мелочи, Э. Левонтин упорно внушает и автору и читателю, что Г, Шенгели полностью

стоит на позициях советской школы художественного перевода. И далее: «Создал ли Шенгели, в конечном итоге, наиболее близкий к подлиннику перевод? Мы можем ответить на этот вопрос положительно. Переводчик исследовал все компоненты подлинника: язык, острословие, фабулу, ф о р м у , —отдал себе отчет в идейном назначении «Дон-Жуана» и передал это средствами богатого русского поэтического языка. Успех Г. Шенгели является успехом всей школы советского перевода».

Стоит ли такие «успехи» Г. Шенгели, как перевод «Дон-Жуана», приписывать «всей школе советского перевода»? Она, право же, в них неповинна и не может нести за них ответ.

Байрона много переводили и переводят в советское время. Можно ли сказать, что советские переводчики не справляются с трудностями перевода Байрона? Нет, этого сказать нельзя. Конечно, много времени было потрачено на не оправдавшие себя эксперименты формалистов и буквалистов и на поиски компромиссных решений. Таковы были переводы под редакцией М. Розанова, незавершенный перевод «Дон-Жуана» М. Кузьмина, переводы М. Рудакова, разбираемый нами перевод Г. Шенгели. Много времени ушло и на уяснение их несостоятельности.

Но совсем другой характер носят переводы С. Маршака, В. Левика, М. Богословской, О. Холмской и других советских переводчиков, которые подходят к переводу поэзии и прозы Байрона с верных позиций, с учетом завоеваний и богатейшего опыта, накопленного советской переводческой школой, на основе традиций русского реалистического перевода. Их работы показывают, что дело перевода поэзии Байрона находится на верном пути и может быть достойно осуществлено советскими переводчиками.

1952



I. О МЕТОДЕ И ШКОЛЕ СОВЕТСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

1

Могут спросить: существует ли этот метод и эта школа? Каковы основные их особенности? Какова связь их с социалистическим реализмом как методом советской литературы?

Прежде чем пытаться ответить на эти трудные вопросы, приходится показать, хотя бы на отдельных примерах, другие переводческие методы и определить их уместность в сегодняшнем, советском переводе. Проверим эту уместность, так сказать, доказательством от противного и начнем с конкретного примера.

Вот перевод стихотворения Гёте «Песнь и изваянье»:

Образуя тело, грек
Пусть сминает глину,
Пусть ликует *человек*
Рук творящих сыну.
    Нам же слаще почерпать
    Из Евфрата воду
    И *текучую,* рукой,
    Разгребать *природу.*
Так остудим мы сердца,
Песня же возгрянет,
Коль чиста рука певца,—
Влага плотной станет.

Читаешь этот перевод и глазам не веришь — неужели Гёте мог сочинить подобную заумь? Конечно нет! В подлиннике у него далеко не простым, но вполне понятным языком противопоставлено материальное искусство ваятелей древней Греции зыбкой, как вода, песне. Стоит пропеть ее от чистого сердца, и она станет столь же осязаемой, как изваяние. Итак, пусть грек лепит из глины статую и восторгается творением (сыном) своих рук, — мне милее ощутить живую, текучую струю реки Евфрата, и если остужу ею пожар души, он зазвучит песнью, и если чиста будет ладонь певца, вода станет осязательней той глины. А в переводе из неточных и бессвязных слов не возникает образ. В самом деле: какой это *человек* и притом *рук творящих сыну?* Что это за *текучая* природа? Что это за *влага,* если выше была вода? Где связь между остуженными «сердцами» и «возгрянувшей» песнью? Ритм и рифма здесь существуют как бы для себя. Форма не выражает сути, несмотря на мнимую, внешнюю точность перевода. Так что же здесь — переводческая безграмотность или беспомощность? Ни то и ни другое. Это сознательная установка переводчика на подавление в себе сознательного подхода к подлиннику как к единому целому и стремление сохранить во что бы то ни стало и прежде всего лишь отдельные частности оригинала. Здесь в полной мере проявлено ложное самоограничение переводчика, доходящее до полного самоустранения и граничащее с безответственностью. На все упреки подобные переводчики обычно отвечают: «Помилуйте, — так в подлиннике. У Гёте есть и глина, и сын, и руки. Я передал *все слова* оригинала и не виноват, что вы их не понимаете».

Однако мнимо точной передачи слов и рифм еще далеко не достаточно. В начале творческого процесса у каждого писателя лежат мысль и поэтический образ, неотделимые от слова и выражаемые словом. И для человека, приступающего к переводу художественного текста, в основе должен быть не изолированный и условный словесный знак и не строй языка, на котором написан подлинник, а прежде всего само произведение в целом, его живой образ, освещающий все детали. При формальном подходе к переводу образ умирает, пропадает живая связь

частей и «точно» переданные слова теряют всякий смысл.

Формальное копирование может привести только к распаду художественного единства и вовсе неуместно для советского переводчика наших дней, хотя, ссылаясь на всякие идеалистические абстракции и с легкой руки издательства «Academia», так переводили у нас еще в начале 30-х годов. Ведь приведенный выше перевод напечатан дважды: в томе I (стр. 347) и в томе X (стр. 375—376) Полного собрания сочинений Гёте.

К счастью, подобные апофеозы непонятности и переводческого шаманства были недолговечны, их скоро изжили, правда, после упорной борьбы. Процитированный перевод — уже давно пройденный этап и для самого переводчика, С. В. Шервинского.

А вот другой типичный случай (не самый плохой и не самый хороший) перевода по несколько другому методу:

Шестнадцатого все увидели, что *вскачь*
Два мчатся всадника, — и *обманулись сильно,*
В них казаков признав; *ошиблись так, хоть плачь.*
И кладь у них была не *чересчур* обильна,
Рубашки три на *двух,* — и пара жалких кляч
Украинских несла их по дороге *пыльной,*
Но, *лишь приблизились,* и стало видно *вмиг,*
Что то Суворов *был* и *рядом проводник.*

В этом переводе Г. Шенгели одной из строф «Дон-Жуана» сохранены «рубашки три на *двух»* (очевидно: «на двоих») и «украинские клячи» — и это сохранение деталей само по себе вовсе не плохо. Плохо другое: то, что клячи обременили строфу излишней сбруей (см., например, примышленный для рифмы оборот «ошиблись так, хоть плачь», лишнее при глаголе «мчаться» «вскачь», необязательное «по дороге пыльной» и т. п.). Плохо то, что «чересчур много» для одной строфы добавочных ненужных слов («сильно», «вмиг», «и рядом проводник», «но лишь приблизились» и пр.). Таким ненужностям нет места в стремительном, легком пятистопнике Байрона, которого здесь интересовала не кладь, а прежде всего самый факт приезда великого полководца под осажденный Измаил. Задача переводчика была в том, чтобы, не растеряв клади, но и не перегружая строфу тяжелым багажом, сохранить прямое

утверждение, которое в непритязательном переводе Козлова звучит так:

Без багажа, в наряде небогатом:
То ехали Суворов с провожатым.

Как и во всем переводе «Дон-Жуана», у Г. Шенгели здесь много излишних мелочей и одно важное упущение: человек заслонен всякими аксессуарами, тесно человеку в строфе, не «видно вмиг, что то Суворов был», как не видно верного его облика и во всем переводе поэмы.

Что же это, случайность? Нет, это выдержанная во всем переводе «Дон-Жуана» установка на максимальный процент переданных деталей, на мнимую полноту, на сохранение всего частного, что приводит к утере главного. А ведь не кто иной, как Суворов, любил утверждать, что побеждают не числом, а умением. Этот простой случай не очень показателен для формалистической скованности, свойственной этому переводу «Дон-Жуана». Тут просто пример перечислительного, натуралистического метода в переводе, который тоже не может считаться сегодня уместным, хотя, исходя из механистических традиций формалистов, так переводил Г. Шенгели даже в середине 40-х годов. Ведь эта строфа напечатана в 1947 году, на стр. 265 нового перевода «Дон-Жуана».

В обоих этих примерах переводов натуралистического толка подлинник явно ухудшен. Столь же явно плохи и проявления субъективизма, и случаи всевозможных переводческих отсебятин, и случаи, когда в переводе подчеркиваются слабости, присущие автору подлинника, иной раз незаметные на языке оригинала, но обнаженные и доведенные до абсурда в таком переводе.

Опасна и другая разновидность субъективистской трактовки подлинника: случаи, когда подлинник наделяется несвойственными ему качествами. Например, эпический текст начинает вдруг в переводе звучать лирически и т. п.

Или, например, в переводе «Фауста» Гёте читаешь такие строки:

На улице толпа и гомон,
И площади их не вместить.

Вот стали в колокол звонить,
И вот уж жезл судейский сломан.
Мне крутят руки на спине
И тащат силою на плаху.
Все содрогаются от страха
И ждут, со мною наравне,
Мне предназначенного взмаха
В последней, смертной тишине! —

и восхищаешься: настолько это само по себе ярко и талантливо. Но с переводческой точки зрения можно ли считать эти строки в числе бесспорных переводческих побед Б. Пастернака? Нет. Ведь эти строки — не самостоятельное лирическое стихотворение, а хотя и важный, но всего лишь штрих в обрисовке образа. Даже восхищенный этим переводом читатель все же вправе спросить: да подходят ли простодушной, наивной Маргарите те большой силы стремительные ямбы, которые вкладывает в ее уста переводчик Б. Пастернак, вместо прерывистой, захлебывающейся жалобы Маргариты у Гёте?

Что же это, недосмотр переводчика? Нет. Это определенная установка на своеволие таланта, в данном случае — на повышенную экспрессивность, с риском нарушения авторского образа. Это яркий случай крайне соблазнительного выделения детали, это пример импрессионистического метода перевода, который не свойствен большинству советских переводчиков, да в целом и переводческой работе самого Б. Пастернака:

Переводчики — люди своего времени и народа; истолкование подлинника — неотъемлемое их право. Не существует художественного перевода без определенного осмысления и истолкования подлинника: интерпретация в пределах понятия «перевод» не ограничивается одним-единственным вариантом. Иначе как могли бы существовать на русском языке десятки переводов «Гамлета»? Повторяя друг друга, они слились бы в один.

У перевода есть свои жесткие законы, обязательные и для величайших талантов. Это прекрасно понимал Пушкин. Он начал было переводить «Конрада Валленрода» непосредственно с польского и очень точно; должно быть, сам изумился, насколько это местами получается скованно-архаично, и бросил, сказав, по воспоминаниям К. Полевого, что не умеет переводить. Даже

Пушкин не сразу вышел на тот путь, который привел его впоследствии к блестящим переводам из того же Мицкевича («Будрыс и его сыновья»), из античных поэтов.

Каждый опытный переводчик знает, что из-за несовпадения языковых систем и эстетических норм приходится заменять некоторые детали подлинника другими, возникающими только в переводе. Но искусство переводчика художественной литературы состоит и в том, чтобы держаться при этом в границах, допускаемых подлинником, и при любом «перевыражении» соразмерно сохранять пропорции подлинника.

Необходимость эту понимал и Лермонтов и подчинялся ей. Так, например, взявшись за перевод байроновского стихотворения «Farewell», английские строки:

These lips are mute, these eyes are dry;
But in my breast and in my brain
Awake the pangs that pass not by,
The thought that ne'er shall sleep again... —

где Байрон простыми словами выражает простые мысли, Лермонтов первоначально перевел так:

Уста молчат, засох мой взор,
Но подавили грудь и ум
Непроходимых мук собор,
С толпой неусыпимых дум.

Сквозь прозрачный текст Байрона здесь бурно прорвалось свое, лермонтовское. Взыскательный к себе поэт признал этот вариант переводческой неудачей: должно быть, слишком выделялась своей непомерной силой эта строфа.

Лермонтов попытался пригасить свой перевод и дал в окончательном тексте более простой и близкий Байрону вариант:

Нет слез в очах, уста молчат,
От тайных дум томится грудь,
И эти думы — вечный яд, —
Им не пройти, им не уснуть!

Но и эти, сами по себе хорошие, строки не удовлетворили его. Сначала он утверждал свою волю — не получилось как перевод, потом подчинил себя автору —

не прозвучало для него как поэзия. И он не включил это стихотворение в отобранные им самим для печати стихи. Поэт Лермонтов показал себя переводчиком с высоким сознанием ответственности перед автором и читателями.

Пример взыскательности Лермонтова особенно поучителен для тех, кто, равняясь на верные подлиннику, но ярко индивидуальные переводы лучших наших мастеров, претендуют на свою особую переводческую манеру. Приходится разобраться, в чем, собственно, состоит задача переводчика. На наш взгляд, прежде всего в том, чтобы не утерять лица автора, сохранив собственное лицо честного и вдумчивого истолкователя авторской воли. В том, чтобы не ослабить силы, яркости, образности подлинника, а если он легок и прост, не отяжелить его. Затем в том, чтобы своим переводом не только не нанести ущерба русскому языку и литературе, а, наоборот, посильно обогатить тем, чем может обогатить их переведенное произведение. Вот, собственно, главное, а остальное приложится, и тогда по переводу видно будет, почерк ли это вдумчивого истолкователя или попросту росчерк неоправданного домысла. Чуткий читатель сразу видит, где обоснованное истолкование, своя манера мастера, где робкая каллиграфическая копия ремесленника, а где произвольная манерность дилетанта.

2

Вопрос о переводческой манере упирается в трудную проблему осмысления и истолкования подлинника.

Как высшую похвалу переводчику приводят иногда известное место из письма Гоголя Жуковскому: «Переводчик поступил так, что его не видишь: он превратился в такое прозрачное стекло, что кажется как бы нет стекла». В идеале и должно быть так, и к простейшим переводам текстов общего характера (научных и т. п.) это применимо почти без всяких оговорок. Там действительно словно и нет переводчика, а есть факты, термины и их нейтральная по стилю словесная связка. Но как только обращаешься к тексту художественной литературы, как только в тексте ясно вырисовывается

лицо автора, его индивидуальный стиль, так почти неминуемо возникает рядом и лицо переводчика.

Сразу выясняется, что нам только казалось, что нет стекла, оно есть, и, более того, стекло это легко теряет свою прозрачность. При переводе яркого и трудного художественного текста на этом стекле становятся особенно заметными всякие царапины, пузырьки, пыль и прочие изъяны. Все это неприметно или явно изменяет подлинник.

Но дело не ограничивается и этим. Если продолжить начатое сравнение, то видишь, что, чем своеобычнее трактовка подлинника переводчиком, тем явственнее видит читатель на стекле перевода отражение лица переводчика рядом с лицом автора. Следовательно, задача переводчика состоит и в том, чтобы это отражение не мешало (или мешало как можно меньше) восприятию подлинника.

При оценке художественного перевода приходится учитывать не только степень прозрачности стекла, но и угол, под которым переводчик рассматривал оригинал, а переводчик советской школы смотрит на оригинал под реалистическим углом зрения.

«Помилуйте, как же это так? — скажут те, для кого непривычно думать о правах, обязанностях и специфике художественного п е р е в о д а. — Как это можно реалистическим методом переводить произведения разных литературных направлений?»

Однако этот недоуменный вопрос при ближайшем рассмотрении оказывается мнимым и лишь ненужно усложняет простую истину.

В реалистическом методе, в его правдивости, в его исторической конкретности — лучшая гарантия верной передачи подлинника во всей его светотени, со всеми присущими ему качествами.

Наш советский художественный перевод вовсе не «ремесло фотографа», а творческое освоение, отрасль искусства социалистического реализма. Переводить правдиво, без искажений, без непропорционального подчеркивания отдельных деталей, без эстетского смакования, исходя из правильно понятого ц е л о г о, — это и значит переводить реалистически.

А иначе что же получается: произведения Золя может переводить только переводчик-натуралист, а для

того, чтобы перевести декадентского поэта, советский переводчик должен сделаться сам декадентом? Если бы потребовалось перевести импрессионистический текст, неужели его надо непременно переводить импрессионистическим методом: со всякого рода переводческими капризами и причудами, произвольно подчеркивая одно, смазывая другое, вовсе пропуская третье? Ведь это значило бы не воспроизвести идейно-художественное единство подлинника во всем его своеобразии и противоречивости, а просто дать импрессионизм в квадрате или в кубе.

Встает вопрос: обязательно ли реалистическим будет *всякий* перевод реалистического произведения? Нет, к сожалению, это не так. Формалист, даже переводя Диккенса, Льва Толстого или Шевченко, может применить свою формалистическую установку и часто умудряется исказить даже их текст. Неспособный ухватить его суть, он разрывает в переводе идейно-художественное единство: вместо реалистических образов и живой речи дает лишь изолированные и тем самым часто обессмысленные, формальные элементы. Так, в Диккенсе он может непомерно раздуть черты гротеска, а у Льва Толстого выдвинуть в центр внимания мнимое косноязычие, сохранив и даже приумножив все бесконечные «что» и «который»; наконец, у любого писателя может увидеть его родинки и бородавки — и только.

С другой стороны, переводчик может и должен остаться самим собой и переводя таких иррациональных писателей, как, например, Стерн или как Бедиль. Даже сумбурный, раздерганный конгломерат «Тристрама Шенди» он будет переводить без эстетского смакования и подчеркивания изолированных, внешних черт. Он правдиво, без излишнего нажима передаст своеобразие подлинника в целом. В его переводе обнаружится, что Стерн, как и некоторые другие писатели-экспериментаторы, значителен не потому, что он манерен и сложен, а несмотря на всю свою исторически обусловленную манерность, которая не может обесценить его необычайно тонкого психологического анализа. В этом смысле задача переводчика очень сложна и ответственна, но у нас были переводчики, достойно выполнявшие свой правильно понятый долг.

Уже в XIX веке были у нас прекрасные переводческие работы, удовлетворяющие сегодняшним нашим требованиям к реалистическому переводу. Талант, профессиональное упорство и тактичное самоограничение мастера помогали чутким художникам нащупать правильный путь; мы знаем такие шедевры, как переводы «Горных вершин» Лермонтовым, «Коринфской невесты» Алексеем Толстым, лирики Гейне А. Блоком. Но все это были отдельные удачи, отдельные победы, не закрепленные теоретически и не гарантирующие возможность повторных побед.

В наши дни марксистское понимание искусства открывает для каждого способного переводчика надежный путь. Правда, не легко и не просто даются победы. Совсем недавно, например, прочли мы такой перевод двух строф из «Чайльд Гарольда», опубликованный на стр. 134 «Избранных произведений» Байрона, выпущенных в 1953 году Гослитиздатом:

Клубись, клубись, лазурный океан!
Что для тебя *пробег* любого *флота?*
Путь от *руин* от века людям дан,
Но — на земле; а ты не знаешь гнета.
Обломки кораблей — твоя работа:
Здесь человек своих не сеет бед;
Лишь сам он в *глубь бездонную для лота*
Идет; пузырясь, исчезает след,
И прах не погребен, неведом, не отпет.

Твои *тропы* не *топчет* он; *просторы*
Не грабит; ты вздымаешься, — и вот
Он *сброшен; силу подлую,* с которой
Он рушит мир, презрела вольность вод.
Его ты *мечешь в самый небосвод,*
Вопящего, кружа в игре прибоя,
К его богам; пусть он туда снесет
Мольбу о бухте; и потом волною
Вернешь его земле: пускай лежит в покое.

Переводчик Г. Шенгели, как сторонник формальной точности, удовольствовался в данном случае тем, что сохранил рисунок строфы, число и расположение рифм, не замечая, что все важнейшее, чем богат оригинал, принесено им в жертву этой рифме: и смысл, и ритм, и весь склад стиха. Как сторонник количественной полноты деталей, он удовольствовался тем, что сохранил (в довольно невнятном сочетании) ряд слов подлин-

ника, не замечая, что получается лишь их нагромождение. Так, сохранено слово «флот», но почему-то неуместно связано с модернизированным «пробегом», а ради рифмы к нему пристегнута «глубь бездонная для лота». Есть буквально переведенные «руины», но от каких руин «путь от века людям дан», остается непонятным; сохранена буквально «сила подлая», но в переводе обращена она на то, чтобы «рушить мир». Морские пути переведены как «тропы», их *«не топчет человек», «не грабя* просторы», с которых он, видимо, и *«сброшен»,* перед тем как море метнет «его, вопящего, в самый небосвод», чтобы он снес богам *«мольбу о бухте»,* после чего море вернет его земле *«волною».* В этом наборе слов тонут и отдельные верно и хорошо переведенные строки, вроде: «И прах не погребен, неведом, не отпет». А главное, переводчик не заметил, что при всем этом утеряны движение и жизнь подлинника, а тем самым весь его художественный смысл. Такой перевод мог получиться именно потому, что сам переводчик в этой своей работе отклонился от подлинного пути реалистического перевода. Это не просто неудачный, но и натуралистический по своей установке перевод.

Почти одновременно переводя «Чайльд Гарольда», другой переводчик отнесся к своей работе более правильно. Он разобрался в стилевых особенностях Байрона как романтика на пути к реализму и применил реалистический метод к переводу романтического текста. Это видно из его варианта тех же строк, напечатанного в «Избранном» Байрона (Детгиз, 1951, стр. 133):

Стремите, волны, свой могучий бег!
В простор лазурный тщетно шлет армады
Земли опустошитель — человек.
На суше он не ведает преграды,
Но встанут ваши темные громады,
И там, в пустыне, след его живой
Исчезнет с ним, когда, моля пощады,
Ко дну пойдет он каплей дождевой
Без слез напутственных, без урны гробовой.

Нет, не ему поработить, о море,
Простор твоих бушующих валов!
Твое презренье тот узнает вскоре,
Кто землю в цепи заковать готов.
Сорвав с груди, ты выше облаков
Швырнешь его, дрожащего от страха,

Молящего о пристани богов,
И, точно камень, пущенный с размаха,
О скалы раздробишь и кинешь горстью праха.

Здесь романтическая тема моря дана В. Левиком в романтическом духе, но с реалистической четкостью. Это не просто удачный перевод, но перевод прежде всего реалистический по своей установке. На этом примере видно, как по-разному может подходить переводчик к тексту (в данном случае романтическому) — и с позиций реалиста и с позиций натуралиста; видно, как, оставаясь тем, что мы обозначаем термином «перевод», меняется тот же текст в зависимости от метода и подхода переводчика.

3

Метод советской переводческой школы все еще ждет своего теоретического обобщения, но в жизни он уже воплощен в лучших достижениях советских переводчиков, которые творчески развивают лучшие традиции русского перевода.

Чтобы с полной доказательностью говорить о методе советской переводческой школы, предстоит еще внимательно изучить лучшие переводы и обобщить их опыт. Пока это еще дело будущего и задача создаваемой общими силами теории советского художественного перевода.

Однако уже сейчас практика лучших советских переводчиков дает примеры равноценных подлиннику, реалистически верных переводов. Подходя к произведению как к идейно-художественному единству и подчиняя все его частности правильно уясненному целому, лучшие советские переводчики добиваются верности подлиннику, которая исключает всякое неоправданное вольничанье и претензии на мнимую экспрессивность. Они достигают исторической конкретности, которая исключает всякую приблизительность, что гарантирует верную передачу черт времени и места. Они вносят в свои переводы жизненность и актуальность, исключающие всякую сухость идеалистических абстракций. Они переводят осмысленно, учитывая целенаправленность всего произведения в целом и функцию отдельных его слагаемых, что исключает безответст-

венное, механическое копирование всех, без разбора, элементов подлинника натуралистами всех мастей, с их претензией то на «абсолютную», но по сути дела мнимую точность, то на «исчерпывающую», но по сути дела мнимую полноту. Сильным и гибким русским языком они передают силу и гибкость языка подлинника. Они добиваются простоты, не затемняя и не осложняя любую стилевую манеру подлинника. Они упорным трудом вырабатывают ту легкость, которая обеспечивает доступность, а самая доступность их переводов — конечно, при наличии всех прочих отмеченных свойств — делает их работы достоянием нашей литературы и облегчает им путь к советскому читателю.

Однако, чтобы сами эти установки стали общим достоянием, а не только уделом немногих, надо, чтобы основные положения были осмыслены и закреплены и в теоретическом плане. А в построении теории перевода и в советское время тоже не обошлось без блужданий и крайностей, после которых сейчас особенно чувствуется потребность в продуманной теории художественного перевода.

Идеалистическая по своей природе теория абсолютной, абстрактной точности перевода в руках формалистов превратилась в свое время в схоластическую игру в эквиритмию, эквиметрию, эквилинеарность и прочую формальную эквилибристику, а затем выродилась в безжизненный «принцип технологической точности» Е. Л. Ланна, равносильный принципу: «Пусть неурожай, но по правилам». К чему это приводит, показано выше на примере перевода «Песни и изваянья» Гёте: по форме как будто правильно, а по сути — издевательство.

Другой разновидностью все того же натуралистического подхода является количественный метод, показанный выше на примере перевода из «Дон-Жуана». Метод этот, в сущности, сводится к подсчету процента переданных деталей, к разным схемам, таблицам и кривым, причем, добросовестно считая и подсчитывая, сторонники этого метода не хотели признать, что таким путем подлинно творческих трудностей не преодолеешь. Количественный метод дал эклектический отпрыск в виде наукообразного, но маловразумительного «принципа функционального подобия», провозглашен-

ного Г. Шенгели в послесловии к «Дон-Жуану». Принцип этот еще нуждается в конкретной расшифровке, но на практике он уже обнаружил свою полную несостоятельность как в тексте перевода «Дон-Жуана», где цифра подменила живую передачу целостного единства, так и в переводе тем же Г. Шенгели «Чайльд Гарольда», о чем говорилось выше.

В свое время значительным шагом вперед была так называемая теория адекватного перевода. Ее сторонники уже не настаивали на абсолютной точности каждой отдельной детали и допускали замены при условии выполнения ими тех же, что и в подлиннике, стилистических функций. Однако здравая в своей сути теория адекватного перевода у некоторых ее глашатаев превратилась в механическую подстановку набора смысловых замен (так называемых субститутов) и постоянных языковых штампов, без всякого учета социального и художественного смысла переводимого текста.

Наконец, совсем недавно к художественному переводу попытались применить еще только создаваемую у нас новую отрасль языкознания — лингвостилистику, то есть стилистику в ее отношении к строю языка, а не в отношении к литературным стилям. Дисциплина эта может быть очень полезной для преподавания языка и при изучении текста, однако еще нужно доказать, что она может быть непосредственно пригодна для целей художественного перевода. Тем не менее сторонники этого метода предлагают уже сейчас сдать художественный перевод в ведение лингвостилистам, с тем чтобы те изучили все пока еще не изученные случаи лингвистических соответствий. А переводчикам предлагают ждать готовых решений, которыми и руководствоваться, что вовсе не соответствует запросам художественного перевода, который ждет от теоретиков не штампованных рецептов готовых языковых решений, а глубокого изучения основных проблем поэтики художественного перевода.

Дискуссии, разгоревшиеся вокруг каждой из упомянутых нами теорий, вносили свой положительный вклад, с одной стороны решительно отметая ненужные и вредные принципиальные установки, с другой стороны уясняя, например, понятие точности и полноценного перевода, понятие функциональной стилистической

замены, роль языка как первоэлемента перевода, уточняя отдельные вопросы технологической азбуки переводческого ремесла и т. п. Однако былые заблуждения изживаются медленно и с трудом, что грозит оторвать теорию художественного перевода от живого процесса литературы.

Под сенью и в тени этих теоретических древес растут сухие, вялые переводы. Нет-нет да и отзовется на эти теории, даже в квалифицированных работах, безжизненная, невыразительная нота. Возьмешь, например, корректно выполненный А. Бобовичем новый перевод «Пуритан» Вальтера Скотта даже по сравнению с далеко не блестящим старым переводом XIX века; или некоторые романы Диккенса, переведенные Е. Л. Ланном и А. В. Кривцовой, по сравнению с вовсе не безупречными переводами И. Введенского; или, наконец, новый перевод гётевского романа «Родственные натуры» А. В. Федорова, под редакцией В. М. Жирмунского, по сравнению с предыдущим советским переводом 20-х годов (Г. Рачинского), — и окажется, что последние по времени переводы этих книг во многих отношениях бездушнее и суше прежних. И что еще печальнее: это преднамеренная сухость, исходящая из общих установок, это добровольные вериги, угнетающие и плоть и дух. Определенная практика в свою очередь порождает соответствующее обоснование, которым вновь оправдывают и тем самым вызывают рецидивы старых воззрений и все новые творческие срывы. И печальнее всего то, что до самого последнего времени этот порочный круг много лет беспрепятственно катился из одного издательства в другое, особенно по удельным вотчинам собраний сочинений классиков.

Блуждание между двух сосен, между лингвистическим и литературоведческим принципами анализа художественного перевода, отвлекает теоретиков от насущных нужд, от настоятельно требуемого практиками ответа на некоторые, к сожалению все еще дискуссионные, вопросы.

4

Лучшие советские переводчики убеждены, в частности, в том, что переводчику необходимо знать язык, но что нельзя ему ограничиваться языком. Они счита-

ют, что художественный перевод, как всякий творческий литературный процесс, исходит не из слова, а из произведения в целом, которое включает в себя не одни только языковые его элементы, и поэтому прежде всего стараются передать общий замысел, дух и идейный смысл. Переводя, они стремятся поставить себя на место автора и увидеть то, что видел он, создавая свое произведение, но увидеть своими глазами, а затем пытаются передать средствами своего языка и сообразно его внутренним законам не просто условный словесный знак, но все то, что стоит за словом: мысли, факты, состояние, действие, внутреннюю логику и связь изображаемого, весь живой образный контекст, а иногда и подтекст, всю жизненную конкретность произведения.

Они стараются установить для себя то основное и главное, что делало писателя и его произведение значительным и актуальным для своего времени, и пытаются в первую очередь донести до нашего читателя все то прогрессивное, что живо и актуально в них и для нашего времени, а вместе с тем сохранить и все то, что удается сохранить без ущерба для полного, ясного, верного восприятия мысли и образов подлинника, не отягчая текст ненужными деталями, которые свойственны лишь чуждому языковому строю и зачастую просто не подлежат переводу.

Они добиваются того, чтобы, не утеряв своих стилевых и индивидуальных особенностей и своего исторического и национального своеобразия, писатель (будь то Шекспир, Диккенс, Навои, Низами, Бёрнс, Омар Хайям или Джамбул) звучал бы в русском переводе в отношении языка так, как будто он сам писал это произведение на русском языке, по-своему и с присущим ему мастерством, свободно владея всеми его изобразительными средствами.

«Все д*о*лжно творить в этой России в этом русском языке», — призывал Пушкин. Для писателя, работающего над русским материалом в гуще русской действительности и русского языка, этот призыв Пушкина может показаться самоочевидным. Однако тем тверже надо его помнить переводчикам, которым кое-кто упорно навязывал какой-то ублюдочный, «переводческий» язык, переводчикам, работающим на той грани, где

русский язык служит средством включения в наш культурный обиход памятников других народов и других языков.

Художественный перевод (особенно когда он хорош) как результат, как книга входит в состав литературы народа, на языке которого он осуществлен. Художественный перевод подчинен не столько языковым, сколько литературным закономерностям. Значит, строить теорию или поэтику художественного перевода надо на основе и в терминах литературной науки. Строить не просто лингвостилистику, а поэтику литературных, жанровых, индивидуальных стилей перевода. Поэтому можно говорить о натуралистическом (в частности, формалистическом), об импрессионистическом, наконец, о реалистическом переводе.

Однако такая литературоведческая теория художественного перевода пока еще не построена, и позиция практиков, убедительно подкрепленная творческими достижениями советского реалистического перевода, все еще остается без твердого обоснования.

У советских переводчиков, как отряда советской литературы, те же цели, задачи и творческий метод, что и у всех советских литераторов, метод, объединяющий все многообразие отдельных подходов и частных решений. Признав это, надо признать и основной критерий нашей литературы, который в применении к переводу значит: «Переводите правдиво!», соблюдая при этом не только частную правду языка, но и большую правду искусства. Признав это, приходишь к необходимости самоограничения, возврата от всех абстрактных крайностей и неоправданных увлечений к жизни, к реальности. Тогда определяется очередная задача теоретиков перевода — уяснить, осмыслить и обеспечить равноценный подлиннику реалистический перевод. Все эти вопросы и должны быть проверены, взвешены, обоснованы и разработаны не как догма, а как программа действий, и в этом почетная обязанность теоретиков.

У нас долгое время, как правило, не применяли термин «реалистический» к методу перевода. Но если художественный перевод является частью литературы, то почему чураться по отношению к нему того, что М. Горький называл «старым, смелым, благородным

девизом реализма»? До последнего времени вообще мало задумывались над определением этого метода в переводе и ограничивались по отношению к переводу приблизительными критериями: хорошо — плохо, точно — вольно; или в крайнем случае: неадекватно — полноценно. Между тем самая постановка вопроса о реалистическом методе перевода способствовала бы построению теории художественного перевода как дисциплины литературоведческой, какой она и может и должна быть, без слепого подчинения литературного перевода только языковым закономерностям.

Лингвистическая теория перевода по необходимости ограничена рамками соотношения двух анализируемых языков, тогда как литературоведческий подход к теории художественного перевода позволяет выдвинуть те критерии, которые могут обобщить любые литературные переводы с любого языка на любой язык, подчиняя их общим литературным закономерностям и вводя их в общий литературный процесс.

Жизнь по любому поводу напоминает нам мысль Ленина о том, что должно быть единство в основном и главном, но вместе с тем должно быть большое разнообразие в способах решения вопросов, в приемах подхода к делу.

Вместо разработанной лингвистической терминологии, которой пользуются сторонники языковедческой точки зрения, приходится, конечно, просматривать под литературоведческим углом все основные вопросы художественного перевода. Это дело не легкое, требующее и времени и специальной разработки. Без всяких притязаний на такую разработку, а просто для примера ниже затронут один частный вопрос, который может представлять особый интерес для читателей настоящего сборника, именно вопрос об иноязычии в художественном переводе.

II. ЧЕРТЫ ВРЕМЕНИ И МЕСТА

1

Реалистический перевод правдиво передает содержание, так же правдиво он должен передать и форму подлинника, в которой, в частности, находит свое

отражение национальное своеобразие художественного произведения и отпечаток эпохи. На рассмотрении разных способов передачи характерных черт «времени и места» можно показать и трудности, при этом возникающие. Ведь именно тут особенно часты уклонения от стилевого единства. Одно из таких уклонений — эстетское стилизаторство, которое в переводе часто проявляется в виде чрезмерной архаизации.

Подлинник, конечно, принадлежит своей эпохе, и эту его особенность надо бережно донести до читателя, но вместе с тем подлинник (как и перевод) живет своей жизнью и в веках. Это в ряде случаев вызывает и разное понимание, разное восприятие, акцент на разном толковании, все более углубленное прочтение, а следовательно, и все более совершенный перевод в соответствии с повышенными требованиями читателя. Не говоря уже о неприемлемости для нас эклектических или принципиально чуждых по переводческому методу работ 80—90-х годов, даже некоторые образцовые для своего времени переводы становятся достоянием истории. Это одна из причин, которые порождают потребность все в новых переводах памятников мировой литературы.

Перевод не может оставаться *только* архивной, музейной ценностью, он должен отвечать запросам современного читателя «и в просвещении стать с веком наравне» уже хотя бы потому, что и переводчик и читатель — люди своего века. Можно и нужно, например, чтобы читатель почувствовал в переводе наивную и естественную для своего времени грубость ранних реалистов эпохи Возрождения и даже писателей XVII и XVIII веков, чтобы он и в этом ощутил временную дистанцию. Но обязательно ли полностью сохранять в переводе, а тем более подчеркивать и смаковать *каждую* черточку грубости, или слезливости, или ходульности — эту дань своему веку, эту опадающую со временем шелуху — некоторых и, конечно, не этим великих произведений прошлого? Основным критерием для степени архаизации перевода может служить степень его устарелости или злободневности для читателей его времени. Противоречия при переводе классической книги все увеличиваются, по мере того

как подлинник отходит в прошлое, что, конечно, весьма осложняет задачу переводчика, которому надо связать необычность впечатления от архаики прошлого и национального своеобразия подлинника с живым восприятием сегодняшнего читателя, — далекое сделать близким и нужным, не искажая его.

При выборе языковых средств для перевода классических произведений читатель вправе требовать от переводчика прежде всего соблюдения исторической перспективы и дистанции, отказа от модернизированной лексики.

По мере возможности надо избегать ненужного осовременивания. Прочитав, например, в старом тексте, что кого-нибудь «хватил кондрашка», не стоит писать в переводе на другой язык, что он страдал гипертонией и с ним случился инсульт или инфаркт миокарда, лучше уж подобрать в ресурсах того или иного языка идиоматические обороты для обозначения полнокровия и удара или разрыва сердца. «Пышность» современной диагностики, как и всякой другой специфической терминологии, не надо приписывать давно прошедшей старине.

Надо учитывать возраст слова. Например, для перевода понятия «щеголь», «франт» далеко не все равно, в зависимости от контекста, из какого ряда и какой можно взять синоним: из архаики русской («вертопрах», «модник», «козырь»), или иноязычной («петиметр», «фат», «денди»), или из обильного репертуара разновременных жаргонных словечек («хлыщ», «форсун»; «ферт», «пшют», «пижон», «жоржик», «стиляга»). Важно не допускать не только анахронизмов, но и смешения исторического и локального разрезов. Однако все это не должно идти в ущерб полноценности и общепонятности языка перевода.

Следующим будет требование вдумчивого отбора некоторых деталей, которые должны ввести читателя в атмосферу данной эпохи.

Образцом в этом может служить Пушкин, который безошибочно находил общие и вместе с тем характерные черты эпохи, на которых и строил убедительный ее образ. Ему чуждо было как натуралистическое копи-

рование, так и гримировка под старину. Приводя и комментируя старую поговорку: «Иже не ври же, его же не пригоже», Пушкин высмеивал неумеренных архаизаторов, ссылаясь в примечании на то, что это «насмешка над книжным языком; видно, и в старину острились насчет славянизмов». Он предостерегал тех, кто «подобно ученику Агриппы... вызвав демона старины, не умели им управлять и сделались жертвами своей дерзости».

Правя текст «Записок» Нащокина или переводя архаизмы голиковских «Деяний Петра Великого» на современный язык, Пушкин сохраняет в неприкосновенности общепонятные слова русской речи изображаемого времени. В то же время он не задумываясь заменяет устаревшие обороты. Так, вместо «привести в конфузию» ставит «расстроить»; вместо «в успехах их свидетельствовал» — «экзаменовал», вместо «покорствуя твоему желанию» — «повинуясь».

Намеренная архаизация в собственных переводах Пушкина вовсе не противоречит этой общей установке. Некоторые случаи еще носят отпечаток затянувшихся поисков собственной манеры. От явной архаики перевода поэмы «Конрад Валленрод» он шел к переводам из античных поэтов, где архаика ощущается, но словесно почти неуловима, как и в исторической прозе Пушкина. В других случаях намеренные славянизмы Пушкина вызваны либо особой темой, для выделения высокого строя мыслей и чувств, либо полемически заострены против изнеженного салонного дамского языка его времени. Следует помнить и то, что уже Тургенев считал славянизмы ненужными в переводе «Фауста»: «...мы заметили, что во всех патетических местах г. переводчик прибегает к славянским словам, к риторической напыщенности, везде неуместной и охлаждающей читателя», и что для нашего читателя, не проходившего церковнославянской грамоты, славянизмы стали уже условно-канцелярскими штампами, чем-то вроде незамечаемого: «дана сия». И, глядя на приверженность к таким архаизмам современных «учеников Агриппы», невольно вспоминаешь старые стишки:

Зане, понеже, поелику
Творят на свете много зла.

2

Не меньше трудностей представляет для переводчика и передача национального своеобразия. Достигается это умелым выбором и бережным обращением с идиомами, с местными терминами и обозначениями национального обихода, а иногда тактичным намеком на чужой синтаксис и интонацию. Последнее — вопрос очень сложный и тонкий, требующий особого рассмотрения, и поэтому я сознательно ограничиваюсь дальше примерами главным образом лексическими.

Художественный перевод должен показать читателю чужую действительность и ее «чужеземность», донести до него стилистическое своеобразие подлинника, сохранить текст «в его народной одежде». Однако творческие возможности русского переводчика проявляются им в умелом оформлении русского языкового материала. Как произведение на русском языке, художественный перевод, сохраняя национальные особенности подлинника в отношении бытовых и исторических деталей и общего колорита, все же по возможности избегает «чужеязычия», подчиняясь внутренним законам русского языка (в частности, его грамматическому строю, интонации и ритму речи).

Переводчику сплошь и рядом приходится пользоваться иноязычием и при этом твердо различать иноязычие как средство передачи индивидуальных стилевых особенностей и, с другой стороны, иноязычие как средство для передачи национального своеобразия. Верную установку на применение иноязычия дает, на наш взгляд, творческая практика Пушкина и Льва Толстого. Как в собственном творчестве, так и в переводах Пушкину свойственно было смелое и уверенное пользование народным языком и теми точно отмеренными «русизмами», которые легко и свободно уживаются в его произведениях с тактично примененными и понятными читателю элементами чужих национальных особенностей. Речь идет, конечно, не о специфических бытовых особенностях, а о чисто языковых «русизмах», под которыми Белинский понимал те «чисто русские обороты, которые одни дают выражению и определенность, и силу, и выразительность». В своих переводах и таких перепевах, как «Песни западных славян», для

передачи их народного духа Пушкин широко пользовался именно подобными «русизмами» и вообще разговорным просторечием.

«Таким языком, — говорит академик А. С. Орлов, — Пушкин облекал и другие свои произведения с западноевропейскими сюжетами, только модифицируя свои русизмы соответственно теме («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и т. д.). Иллюзия чужой национальности достигалась здесь не лексическими и фразеологическими идиомами Запада, а общепоэтическим пушкинским языком, который создавал иллюзию национальности соответствием речевой семантики национальным типам и положениям, быту и эпохе».

Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух — ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной —
И сторожа кричат протяжно: Ясно!..
А далеко, на севере — в Париже —
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет и ветер дует.

Один верный художественный штрих — и мы действительно чувствуем себя вместе с Лаурой в Испании, здесь есть все необходимое и достаточное.

Пушкин очень тонко передает национальную специфику как разновидность характерного. Переводя «Воеводу», он решительно опускает бытовизмы польского обихода. В его тексте мы не видим ни «гайдучьей янычарки» (то есть мушкета), не узнаем, каким порохом стрелял хлоп («лещинским») и в какой он у него лежал торбе («барсучьей»). Он ограничивается двумя-тремя почти неуловимыми языковыми полонизмами:

А *зачем* нет у забора...

Милой панны *видеть* очи...

Пожелать для новоселья
Много лет ей и *веселья...*

Пан мой, целить мне *не можно...*

Вернее, на фоне последнего полонизма три предыдущих выражения звучат не совсем привычно и соз-

дают особый колорит. И этого Пушкину достаточно, достаточно и читателю. В переводе «Будрыса» полонизмы еще сдержаннее. Это всего-навсего:

А другой от прусаков, от проклятых *крыжаков...*

Чем тебя наделили? Что там? *Ге!* не рубли ли?..

В «Гусаре» солдатское:

Марш, марш, все в печку поскакало...

На распроклятую *квартеру!..* —

и локализация этой «квартеры» на Украине — с хозяйкой — «красоткой *чернобривой»* и *«хлопцем»* в качестве слушателя — создают нужный фон. И поданы все эти скупые намеки так, что их тоже оказывается достаточно.

Вводя в редких случаях национальную окраску речи, Пушкин прекрасно понимал то, что позднее точно сформулировал А. Н. Толстой, сказав: «Этнография не должна глушить искусство». В ранней прозе Пушкина, в «Арапе Петра Великого», единственная фраза пленного шведа сплошь стилизована, и неизвестно, в какой мере Пушкин стилизовал бы его речь дальше. А вот в «Капитанской дочке» решение определилось. В самом деле, при первой встрече с Гриневым генерал Р. (Рейнсдорп) говорит с подчеркнутым немецким акцентом: «Поже мой! — Сказал о н . — Тавно ли, кажется... Ах, фремя, фремя!.. Эхе, брудер! так он еще помнит стары наши проказ?.. Что такое ешовы рукавиц? Это, должно быть, русска поговорк...» Но это только в трех первых, по-пушкински коротких абзацах. Уже в четвертом, как будто отложив в сторону свой акцент, как он откладывает паспорт Гринева, Рейнсдорп говорит совершенно правильным русским языком. Таким образом, дан намек до сгущения — и сразу же переход к делу, к самому способу мышления и к поведению Рейнсдорпа. Но дальше Пушкин тактично напоминает читателю о своей первоначальной языковой характеристике. Через много глав при новой встрече Рейнсдорп в общем говорит опять-таки чисто по-русски, но вдруг: «мадам Миронов добрая была дама и какая майстерица грибы солить!», и перевранная поговорка: «Миленькие вдо-

вушки в девках не сидят», и «О, этот Швабрин превеликий Schelm», — всего два-три напоминания на целую главу с шестнадцатью пространными репликами Рейнсдорпа, — а у читателя из этой языковой характеристики вырастает образ обрусевшего генерала-немца, чей говор слышится ему на протяжении всех сцен, где он выведен.

Во всех этих случаях характерно чувство меры: найдя верную тональность, Пушкин точно обозначает ее для читателя очень действенным намеком, а потом лишь напоминает о ней.

Таково же применение чужеязычной детали Львом Толстым, когда, например, в стилизованную, но безупречную французскую речь письма толстовского Билибина вкраплено словечко «le православное», пародирующее официально-высокопарное словоупотребление манифестов и воззваний («православное» или «христолюбивое воинство») или его же слегка офранцуженное «les souchary». При переводе письма на русский язык Толстой оставляет эти «les» в неприкосновенности.

С тем же заострением Толстой высмеивает ломаный говор офранцуженного полуидиота Ипполита Курагина: «В Moscou есть одна барыня, une dame. Ей нужно было иметь два valets de pied за карета. И очень большой ростом. Это было ее вкусу». Лев Толстой строил и целостные языковые характеристики, например немца-гувернера Карла Ивановича из «Детства». В этом случае, вслед за Пушкиным, Толстой стилизует только ключевые (начальные или ударные) фразы, а затем переходит на обычную сказовую речь: «разумеется, исключая неправильность языка, о которой читатель может судить по первой фразе». Толстой имеет в виду ключевую фразу, с которой начинается рассказ Карла Ивановича: «Я был нешаслив ишо во чрева моей матери», выделенную у него курсивом. Дальше речь Карла Ивановича изложена правильным, вообще говоря, русским языком, но национальный колорит ее подчеркнут обильным повторением отдельных его слов на немецком языке: «Я был под Ульм! я был под Аустерлиц! я был под Ваграм! ich war bei Wagram!» Ошибки речи у Карла Ивановича не случайны: они возникают в самые трогательные моменты и могут быть оправданы тем, что он волнуется. Такова, например, заключительная

патетическая тирада Карла Ивановича: «Бог сей видит и сей знает и на сей его святое воля, только вас жалько мне, детьи!»

В этом плане ломаный язык Карла Ивановича по своей функции приближается к знаменитому «пелестрадал» Каренина или к торжественному: «Садитесь и слушить... Это я сделал, ибо я великий музыкант» — Лемма у Тургенева.

Толстому для его цели достаточно несколько подобных штрихов на протяжении почти десяти страниц насыщенного сказового повествования Карла Ивановича. Если писатели, свободные в выборе своего материала, так скупо использовали возможности иноязычия, то тем более осмотрительным должен быть переводчик. В переводе особенно смешны и вредны потуги сплошь англизировать, германизировать, украинизировать или на иной лад стилизовать язык перевода и коверкать при этом строй языка. Смешны и вредны попытки сохранять «музыку» иноязычной речи, «чужих наречий погремушки», подражая в этом толстовскому солдату из «Войны и мира» (этому предшественнику заумников и эквиритмистов), распевавшему французскую песню «Vive Henri Quatre» на русский лад, как «Виварика! Виф серувару» и т. д.

Когда Пушкин писал: «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи», едва ли он имел в виду услышать трудно передаваемое сладкозвучие древнегреческой фонетики и синтаксиса в кряжистой русской речи Гнедича. Другое дело, что сквозь сохраненный Гнедичем напев гекзаметра, через повышенный склад речи, приукрашенной составными эпитетами и необычными образами, виделся Пушкину дух гомеровской эпопеи. Смущенной душой он чуял тень великого старца, а вовсе не подсчет относительного числа гласных и согласных, инверсий и усечений и тому подобных элементов «музыки речи».

Насколько важно и сейчас не забывать опыт Пушкина и Толстого и внимательно присматриваться к нему, видно хотя бы по недавнему переводу «Блеска и нищеты куртизанок» Бальзака. Здесь способный переводчик Н. Г. Яковлева, увлеченная в корне порочным заданием стилизовать во что бы то ни стало, через всю книгу проводит сплошную транскрипцию ломаного под

немца говора лотарингца Нюсенжена, а читателя заставляет с трудом продираться сквозь эту псевдостилизованную тарабарщину.

3

Так обстоит дело с характерным иноязычием. Гораздо сложнее передать в переводе черты времени и места как выражение стиля народа и эпохи. Путь к пониманию национального характера — в глубокой и тонкой передаче того, как общность психического склада нации отражается в тот или иной период в данном языке и литературе этой нации и конкретно выражена в произведениях данного автора. Если удастся художественно убедительно воспроизвести то, что хотел показать автор, если читатель увидит то, что видел и слышал а в т о р, — задача решена. Это часто удается, например, С. Маршаку, в русском тексте переводов которого читатель слышит и шотландца, и латыша, и армянина.

Это достигается не буквальным копированием и уж конечно не подлаживанием под национальные особенности: перегрузка необязательными реалиями не сближает читателя с подлинником, а отдаляет от него, создавая добавочные помехи. Здесь нужно умение с характерной остротой показать манеру речи, повадки, самое мышление и поступки человека и, если необходимо, только дополнить и подкрепить это какой-нибудь местной деталью.

Народность, как известно, заключается «не в описании сарафана», не в местных бытовизмах, не в подражании чужому говору, не в чертах национальной ограниченности, а в том, что является поистине выражением самой сути народного характера и народной жизни. Это то, что переводчику надо увидеть, из чего ему надо выделить как обязательные наиболее типические и характерные черты и воспроизвести их без нарочитости в переводе.

Когда мы читаем в переведенной Н. Заболоцким поэме Важа-Пшавелы «Алуда Кетелаури» описание зимы:

Бушует вьюга. Вдалеке
Ущелья снегом засыпает.
Шумя и воя, с голых скал
В овраг срывается обвал,

В снегу тропинка потонула,
И синий лед, и белый снег
Сковали лоно горных рек,
И не слыхать речного гула[1];

или в начале поэмы «Гость и хозяин»:

Бледна лицом и молчалива,
В ночную мглу погружена,
На троне горного массива
Видна Кистинская страна.
В ущелье, лая торопливо,
Клокочет злобная волна.
Хребта огромные отроги,
В крови от темени до пят,
Склоняясь к речке, моют ноги,
Как будто кровь отмыть хотят.
По горной крадучись дороге,
Убийцу брата ищет брат...

— Ты что тут бродишь, греховодник? —
И слышен издали ответ:
— Не видишь разве? Я охотник.
А вот к тебе доверья нет...
— ...Я днем облазил все ущелья,
Обшарил каждый буревал.
Вдруг мгла надвинулась ночная,
Рванулся вихрь, сбивая с ног,
И прянул в горы, завывая,
Голодным волком из берлог.
Найти тропу вдали от дома
Мне ночью было мудрено, —
Мне это место незнакомо,
Я здесь не хаживал давно... —

то осязательно встает суровый облик природы и мужественного, но обескровленного феодальными предрассудками народа Хевсуретии.

Ошибочнее всего было бы стать в переводе на путь условной бутафории. У каждого народа можно найти в той или иной степени свою романтическую декоративность; бестактно подчеркивая эту декоративность, легко впасть в дешевую экзотику, почти в пародию, на манер А. А. Бестужева-Марлинского, в духе его понимания русского народа, у которого якобы «каждое слово завиток и последняя копейка ребром». Печальный результат этого — в собственных произведениях Марлинского, соединяющих чужеродную экзотику с экзо-

---

[1] См. Н. Заболоцкий. Избранные произведения в двух томах, т. 2. М., «Художественная литература», 1972, стр. 152—153.

тикой псевдорусской бесшабашности. Насколько нам ближе суждение Гоголя, который, видя в Пушкине «русского человека в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет» [1], говорил о его стиле, что в нем: «Все уравновешено, сжато, сосредоточено, как в русском человеке, который немногоглаголив на передачу ощущения, но хранит и совокупляет его долго в себе, так что от этого долговременного ношения оно имеет уже силу взрыва, если выступит наружу».

Величайшие русские писатели сталкивались в своем творчестве с близкой к переводу проблемой иноязычия, уже хотя бы потому, что культура русского дворянства XVIII—XIX веков была двуязычной. На фоне сплошной галломании второй, а иногда и третий язык внедряло остзейское дворянство и отдельные англофилы. Французский язык прививался с детства, когда приучали думать на чужом языке, вести на нем светский разговор, писать письма (что закреплено хотя бы в переписке Пушкина). Перевод в ту пору был сначала проблемой бытовой, а уж затем литературной.

В «Дубровском» Пушкин пишет: «Воспитанная в аристократических предрассудках, учитель был для нее род слуги или мастерового». Сильвио в «Выстреле» говорит: «Вы согласитесь, что, имея право выбрать оружие, жизнь его была в моих руках...»; «Если б я мог наказать Р. ...не подвергая вовсе мою жизнь, то я б ни за что не простил его».

Не свободен от галлицизмов Коленьки Иртенева и язык Льва Толстого. Гранильщик русского языка Тургенев в своих переводах мог писать на французский лад: «он обитал замок» и т. п.

То, что у одних было невольной данью веку и привычке, то у других становилось системой и находило принципиальное обоснование. Так, А. А. Бестужев-Марлинский в письме брату хвастался своей всеядностью: «Не у одних французов, я занимаю у всех европейцев обороты, формы речи, поговорки, присловия. Да, я хочу обновить, разнообразить русский язык, и для того беру мое золото обеими руками из горы и из грязи, отовсюду, где встречу, где поймаю его. Что за лож-

[1] Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. VIII. Изд-во АН СССР, 1952, стр. 50.

ная мысль еще гнездится во многих, будто есть на свете галлицизмы, германизмы, чертизмы? Не было и нет их!.. Однажды и навсегда — я с умыслом, а не по ошибке, гну язык на разные лады, беру готовое, если есть, у иностранцев...»

Иноязычие у последователей Марлинского, а особенно в переводах, которые пеклись числом поболее, ценою подешевле, находило и своего читателя.

Однако с распространением хорошей книги обстановка менялась, и уже Чехов мог высмеивать «галлицизмы» в обыденной речи как проявление если не прежнего «чужебесия», то есть слепой подражательности, то просто безграмотности. В «Дорогих уроках» Чехов показал и один из путей проникновения «переводческого» языка («Видя ваше лицо, такое бледное, это делает мне больно») в бытовую речь — через безграмотных в языковом отношении барышень-учительниц, как показал он и порчу языка в устах всяких гувернанток Шарлотт, лакеев Яш и тому подобных «культуртрегеров».

Народный язык не принял всю эту языковую накипь, и переводчику надо преодолеть тонко подмеченный еще Львом Толстым гипноз экзотичности всякого чужеязычного текста, который воспринимается порою острее родного языка и может показаться поэтичнее, звучнее и образнее, чем он есть на самом деле.

Можно было бы не вспоминать обо всем этом, если бы подобные явления не возрождались время от времени в практике сегодняшних сторонников чужеязычия, которые, щеголяя своим знанием реалий и проникновением в чужую эвфонию, совершенно не думают о читателе.

Кто французит или бриттит,
Итальянит иль германит —
Всяк по-своему тщеславно
О себе заботой занят.

Заботой именно о себе, а не о переводимом авторе и не о читателе. Буквально переведя совершенно правильную мысль Гёте, переводчики в приведенной цитате дают верную оценку собственному отношению к подлиннику.

4

Переводная книга часто обогащает язык родной литературы новыми понятиями. Разумеется, в большинстве случаев совершенно необходимо сохранять в переводе общеупотребительные интернациональные слова, особенно когда они несут определенную социальную нагрузку. Необходимо сохранять и укоренившиеся в русском языке и уже общепонятные слова бытового обихода, вроде «сакля», «аул», «майдан», «арык» и т. п. Надо вдумчиво пополнять запас таких слов. Есть много способов облегчить восприятие экзотического слова; например, внутристиховое объяснение в «Гайавате»: «Цапля сизая, Шух-Шухга» или у Заболоцкого в «Бахтрионе»: «Вот прорицатель их, кадаги». Разумеется, восприятие чужеязычного слова в значительной мере облегчается, если оно проведено через всю книгу и пояснено живым контекстом. Но все же едва ли способствует целостному художественному восприятию необходимость на каждом шагу заглядывать в комментарий или словарь, чтобы найти там лишь дублеты для слов: земля, вода, сестра и т. п. Вопреки мнению А. В. Федорова, склонного приписывать контексту всеразъясняющую силу, едва ли, например, контекст романа «Раны Армении» Х. Абовяна способствует конкретному восприятию таких слов, сохраненных в переводе, как «автафа», «бухара» (не географическое понятие), «зох», «трэх» и т. п. Из контекста романа едва ли можно заключить, какое же, собственно, помещение подразумевается во фразе: «станем теперь у дверей теплой оды». Что это такое — теплая сакля, натопленная баня, жаркая кузня? Или какие же, собственно, части женской одежды «разъясняет» контекст: «И нос, и щеки, и лечак, и минтану — все перемарала»? А довольствоваться тем, что, по утверждению А. В. Федорова, «два последних существительных не могут обозначать ничего другого, кроме каких-то частей женской одежды», едва ли резонно в реалистическом переводе, предполагающем конкретность.

Бывает, конечно, особенно в области общественно-политической терминологии и новых бытовых реалий, что слова сразу врастают в язык, но обычно это процесс длительный и далеко не простой. Народ тщатель-

но и вдумчиво взвешивает и отбирает каждое слово, обогащающее его новым понятием (обескуражить, шаромыжник) или более сжатое и выразительное (руль, грипп, берлога), прежде чем его принять. Он решительно отвергает все идущее вразрез с духом родного языка, не считаясь ни с какими авторитетами.

Сто лет, как у нас переводят Диккенса. Вместе с переводами его книг укоренились в нашем языке слова: «клерк», «кэб», «виски» и «грог». Однако не все местные термины разделили судьбу этих слов. Более ста лет существуют в английском тексте Диккенса «гиги», «беруши», «комодоры» и «шендриданы» (для обозначения разного рода экипажей), так же как «нигес», «скиддем», «бишоп», «джулеп» и «шендигаф» (для обозначения разных напитков). За это время Диккенса переводили непрестанно, — кажется, достаточный срок для того, чтобы эти слова прижились в десятках русских переводов, однако они не прижились. И нет особой надобности укоренять их сейчас в русском языке: они отмирают и в английском. Даже для английского читателя теперь уже непонятно без примечания, что «комодор» — это не флотский чин, а экипаж, так же как непонятно для нашего читателя, что «спекуляция» — это не мошенническая проделка, а честная карточная игра или что «дымарь» — это не прибор для окуривания пчел, а дымовая труба.

Показательно то, как С. В. Шервинский в переводе романа Абовяна не преодолел омонимических трудностей слов «бухара», «ода» и т. п., а А. Кундзич при переводе Льва Толстого на украинский язык столкнулся с трудностями в передаче разнозначных для обоих языков омонимов. Например, русское слово «баба» означает по-украински «жінка», а украинское «баба» — это по-русски «старуха»; русское слово «муж» — по-украински «чоловік», а украинское «муж» равнозначно высокопарному русскому «супругу».

Многие хорошие в других отношениях переводы не свободны от увлечения колоритными местными словечками. Так, например, читатель «Переяславской рады», несмотря на данное в конце книги «Объяснение некоторых слов», может не сразу понять, что «загон» — это не огороженный двор для скота, а отряд, или что автор имеет в виду не «черенок» ножа или растения, а

«мерку соли» и т. д. При злоупотреблении экзотическими терминами настолько расплывчатым становится восприятие текста, что даже составитель «Объяснения» считает, что «войт» — это городской судья, тогда как у автора это, так сказать, киевский «городской голова», а читатель вправе принять его и просто за «старшину». А кроме «войта» в тексте есть еще «виц» (не «вица» и не шутка, а «королевский универсал» — манифест), «здрайца», «кобеняк», «колыба» (не колыбель), «лавник», «медведик», «пахолок», «сейманы», «урядовец», «чауш» и многие другие. В том числе и такое слово, как «оковыта» (от Aqua vita), вместо горилки, то есть варваризм, который едва ли незаменим не только в русском, но и в украинском тексте.

Но даже когда слово чужого языка прижилось, применять его приходится тактично, с умом, так, чтобы оно не входило в противоречие с русским текстом. Для плодотворного сосуществования разнородных элементов необходимо найти золотое сечение, иногда сделав и какие-то взаимные уступки в рамках принятого стилевого единства. С одной стороны, по словам Пушкина: «Все д*о*лжно творить в этой России в этом русском языке»; и языковые русизмы, по мнению Белинского, одни придают слогу «и определенность, и силу, и выразительность». Добиваясь их, Пушкин в своих переводах свободно поставил вместо шотландской пословицы: «Ястребы ястребам глаз не выклюют» — русскую пословицу: «Ворон ворону глаза не выклюнет».

Работая над «Шотландской песней», Пушкин, смело вводя такие «русизмы», как «проведать», «недруг», «мил*о*го», ставит вместо первоначальной редакции перевода «под горой» — «под ракитой»; «подружка» — «хозяйка»; «молодец» — «богатырь» — и не останавливается даже перед тем, чтобы заменить необычного для нашего фольклора «пса» сначала «конем», потом «лошадью», а затем «кобылкой вороной».

С другой стороны, языковое единство перевода требует отказа от несвойственных ему языковых элементов родного языка переводчика. В разумных пределах допустимо введение в перевод русской идиоматики, но при этом уместно обойтись без «нешто», «надысь», «зазноб», «шалопутов», «сударок» и прочих «причиндалов», которыми иные переводчики без нужды расцве-

чивают свой текст. И пусть не ссылаются они, что вот, мол, даже Жуковский, переводя немецкую идиллию Гебеля «Овсяный кисель», писал: «Вот с серпами пришли и Иван, и Лука, и Дуняша... Вот и Гнедко потащился на мельницу с возом тяжелым...»; «Родная... сварила кисель, чтоб детушкам кушать; Детушки скушали, ложки обтерли, сказали: «спасибо» [1]. Ведь, конечно, не за эту сделанную еще в 1816 году, то есть на пятом году сорокалетней переводческой деятельности Жуковского, стилизованную попытку переложить на мужицкий лад аллеманское наречие окрестностей Базеля, конечно, не за нее прежде всего благодарны читатели переводчику Жуковскому. Вспоминается, что Тургеневу резнули слух в переводе Вронченко даже такие псевдонародные вульгаризмы, как «милый простачина». Кто из читателей потребует от переводчика «широкой масленицы» вместо «веселого карнавала» или «лондонского Кремля» вместо «Тауэра»! Но, с другой стороны, не надо втискивать в текст какой-то «Вавилонский Тауэр», — случай, когда, помимо смешной смысловой ошибки (Tower of Babel — значит попросту «Вавилонская башня»), безнадежно спутаны реалии. Англичанам в переводном тексте не следует приписывать неизвестный им «самовар», но просто смешно, когда переводчик заставляет их пить чай из «урны», тогда как tea-urn — это нечто вроде спиртового чайника. (Оба последних примера взяты из нового перевода «Давида Копперфильда» А. Кривцовой и Евг. Ланна.)

Конечно, дело не в каком-то списке запрещенных слов. Важно, чтобы не было в тексте чужеродных пятен и вкраплений. Решение, конечно, не в том, чтобы, пугаясь трудностей и противоречий, останавливаться на половинчатых и серых вариантах. Необходимо избегать крайностей, излишеств, сенсаций и диковинок, внешней и формальной буквальности и искать в каждом случае органичных решений, в соответствии с характером самого произведения.

Для передачи национального колорита уже укоренились и общеприняты некоторые обозначения, которые необходимо сохранять и ни в коем случае не

[1] В. А. Жуковский. Собрание сочинений в 4-х томах, т. 1. М.—Л., Гослитиздат, 1959, стр. 278.

путать, не переносить из одной языковой среды в другую, подменяя один национальный колорит другим. Никто сейчас всерьез не станет называть оперу Моцарта «Господин Жуан», а роман Сервантеса — «Господин Кихот». Путаницей покажется, если в переводе с французского «половой» станет прислуживать в «бистро» или в переводе с английского «уотермэн» будет поить в Лондоне «саффолкских битюгов» (все в том же новом переводе «Давида Копперфильда»), что явно нарушает всякое — и языковое, и стилевое — единство. Нельзя ставить, например, вместо «шуцман» — «городовой», вместо «полисмен» — «ажан» или «карабинер». Вместо «кэб» — «фиакр», «ландо», «линейка», «возок» или «таратайка».

Еще Л. Толстой высмеивал фрейлину Анну Павловну Шерер, которая из особого снобизма даже французское слово «Europe» произносила, сложив губы сердечком, так что получалось у нее «L'Urope». А Тургенев высмеивал бар вроде Павла Кирсанова, у которых все было на аглицкий манер: и в гостиной на столике не альбомы, а «кипсеки», и не чай после обеда, а «файв о'клоки», и не конюх на конюшне, а «грум», и лошади все сплошь энглизированы. Так ведь то были баре с их английским сплином и причудами, и подражать им у советских переводчиков нет никаких оснований. Когда в «Тегеране» Севунца, переведенном с армянского языка на русский, сохраняются иранские реалии, это еще может быть объяснено, если не оправдано, тем, что и в армянский язык оригинала тоже вкраплены иранизмы; но чем оправдано какое-то особое словесное выделение английских реалий в переводе английского текста?

Некоторые переводчики проявляют склонность к бутафории и костюмерии. Под предлогом точности многие их переводы пышно декорированы (не украшены или убраны, а именно декорированы) всякими орнаментальными ненужностями, какие почуднее да поэкзотичнее. Формальное и пустое перечисление чужеземных чинов, должностей, учреждений и реквизита само по себе мало что дает читателю. Транскрибируйте и комментируйте, призывают поборники так называемых «реалий», но если ограничиваться переписыванием текста русскими буквами, то к чему тогда пе-

ревод — лучше просто комментированное издание оригинала.

Так, например, книга А. Венуолиса в русском переводе озаглавлена «Пуоджюнкемис», и неискушенный читатель гадает, что это: фамилия, географическое название, часть одежды, блюдо? В рецензии «Правды» рецензент поясняет: «Пуоджюнкемис в переводе означает — усадьба Пуоджюнаса», тем самым признавая, что заглавие не переведено, а попросту транскрибировано. Переводя по этому принципу, надо было бы роман «Лавка древностей» озаглавливать по-русски — «Олд Кьюриосити Шоп», а «Домби и сын» — «Домби энд Сан», или, например, роман Золя — «О бонер де дам».

В последнее время сторонники локальной окраски неправомерно ссылаются на ранние повести Гоголя. Они, видимо, забыли, что писал Гоголь о переводе в письме 1834 года: «Помни, что твой перевод для русских, к потому все малороссийские обороты речи и конструкцию прочь! Ведь ты, верно, не хочешь делать подстрочного перевода?» [1]

Поклонники транскрибирования не должны забывать и про силу традиции. Например, хотя в Англии и не знают печей, а топят камины, но «Сверчок на печи» для старшего поколения русских читателей как будто бы незаменим. Ведь это то, что ставила Студия Художественного театра, то, что остается недосягаемым образцом для всех позднейших инсценировок Диккенса. Предложенный в издании Детгиза новый вариант заглавия «Сверчок в камине» едва ли жизнеспособен как заглавие. Однако это вовсе не значит, что традиционное название не может быть изменено. Со временем, когда изгладится воспоминание о «Сверчке на печи», возможно, утвердится и какой-нибудь другой вариант — скажем, «Сверчок в очаге», как обобщение, напоминающее о домашнем уюте, о семейном очаге, который типичен для рассказа Диккенса.

А как внимательно относился к традиционному восприятию читателя Гоголь, показывают его слова, характерные и в отношении выбора между общелитера-

---

[1] Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. X. Изд-во АН СССР, 1940, стр. 312.

турным и локально окрашенным вариантом. «Да, вот что самое главное, — писал автор «Тараса Бульбы», — в нынешнем списке слово «слышу», произнесенное Тарасом перед казнью Остапа, заменено словом «чую». Нужно оставить по-прежнему, т. е. «Батько, где ты? Слышишь ли ты это?» — «Слышу!» Я упустил из виду, что к этому слову уже привыкли читатели и потому будут недовольны переменою, хотя бы она была и лучше». Следовательно, как ни дорожил Гоголь позднее пришедшей речевой деталью, но, проявляя то самоограничение, в котором Гёте видит признак мастерства, он все-таки готов был пожертвовать ею, — и, надо думать, не только ради привычки читателя, но и ради того, чтобы не возникало при чтении двусмысленности близких языковых корней (ср. русское «Чуют правду»); для того, чтобы это знаменательное «Слышу!» без всяких истолкований раздалось «по всей Руси великой» и его услышал «всяк сущий в ней язык»; для того, чтобы придать этому простому слову еще большую силу и охват, выводящий его далеко за рамки данных обстоятельств. Как будто бы ясно. Однако у нас на глазах переводчики этнографы и архаизаторы сплошь и рядом нарушают стилевое единство ради неоправданных экзотических эффектов, несовместимых со всем духом и общей направленностью реалистического перевода.

1954



Советская литература может гордиться большими достижениями художественного перевода, который, как и другие ее отряды, сейчас находится на подъеме. Однако отряд переводчиков растянулся, есть в их числе передовые и отстающие, а в задних рядах все еще повторяют старые ошибки, на которые указывал еще Белинский, а именно: «выпуски, прибавки, изменения».

Об «изменениях», искажающих самую суть подлинника, говорили и писали многие, сосредоточив при этом внимание на очередной цели, на формальном, внешнем подходе к переводу и на принципиальной дословщине. Есть, конечно, и другого рода искажения и языковые бессмыслицы в небрежно переведенных и отредактированных книгах (например, «Жак Ратас» Кладеля, «Новеллы» Келлера, «В беличьем колесе» Джильберта, «Белый раб» Хильдрета, «День отца Сойки» С. Тудора и т. д.).

О «выпусках» — неоправданных купюрах — тоже немало говорилось и в печати и в публичных выступлениях. Это, с одной стороны, недопустимый редакторский произвол — когда издательство, не считаясь с переводчиком, производит необоснованные купюры. С другой стороны, иногда сами переводчики при попустительстве редакции все еще облегчают свою задачу, опуская целые абзацы или важные композиционные

элементы, что особенно ощутимо в маленьких рассказах, где каждое слово на счету (см., например, рассказ М. Лэмпелла «К этому не привыкнешь» в десятом номере «Нового мира» за 1953 год или рассказ «Вишневое дерево» Коппарда в «Библиотеке «Огонек»).

Встречаются еще в переводческой практике и «прибавки» — дописывание переводчиком за автора (см., например, роман «Караганда» Г. Мустафина в переводе К. Горбунова, рассказы Абдуллы Каххара в переводе М. Никитина и т. п.). Особенно это в ходу среди переводчиков трудных восточных текстов.

Здесь приведены для наглядности примеры, легко обозримые или уже получившие соответствующую оценку. К сожалению, это не единичные «выпуски, прибавки, изменения». Читатель встретит аналогичные случаи и в некоторых других, более крупных по объему переводах.

Более того, дело не ограничивается только практикой, налицо и попытка обосновать такой подход — в статье М. Никитина «Точность художественного перевода», напечатанной в «Литературной газете» [1]. Эта статья, как и собственная переводческая практика М. Никитина, обращается против него же и еще раз подтверждает, что переводчику надо думать не о том, чтобы улучшать подлинник, особенно теми методами, которые предлагает и применяет М. Никитин, а о том, чтобы переводить подлинник, и по возможности переводить хорошо.

На фоне общего подъема особенно огорчительны эти отдельные факты сегодняшнего дня: с одной стороны, появление все новых мнимо точных, буквалистических переводов как зарубежных классиков, так и современных писателей братских республик, а с другой стороны — переводческое своеволие, которое выражается то в подтягивании и выравнивании оригинала до какой-то произвольно желательной переводчику трактовки, то даже в обосновании права переводчика на ничем не ограниченное изменение и улучшение авторского текста.

Все это показывает, что переводчики до сих пор не договорились о чем-то основном, что обеспечило бы,

[1] См.: «Литературная газета», 8 марта 1955 г., № 29, — *Ред.*

при всей несхожести стилей и творческих манер, единый подход, свойственный всей школе советского перевода в *целом*, — подход, который поднимал бы самую постановку задач до уровня больших достижений лучших советских мастеров.

А это значит, что и сейчас еще небесполезно вспомнить то, что некоторым кажется с первого взгляда самоочевидным, но о чем на практике еще упорно приходится спорить со многими то ли беззаботными, то ли заблуждающимися, а то и упорствующими в этих заблуждениях работниками художественного перевода. И может быть, постановка и самостоятельное обдумывание самых общих вопросов художественного перевода и его метода помогут сообща додумать самые насущные практические вопросы и договориться об их творческих, но общеприемлемых в рамках советского перевода решениях.

Особенно это нужно потому, что до сих пор не решен еще и не затих спор о самом методе художественного перевода. Если для наглядности определить позиции спорящих сторон в намеренно огрубленной и утрированной форме, то картина получится примерно такая.

Переводчики и редакторы одного направления упорно считают, что для них обязательно слепое подчинение «категорическому императиву» авторского текста, что идти за ним надо гуськом, след в след, напрямик, беря крутизну в лоб, командуя себе: «На подлинник в атаку, шагом марш!» И опору, путеводную нить такие переводчики ищут в буквальном, дословном следовании подлиннику.

Другие, и это представляется мне более правильным, стоят за верность авторскому тексту, но признают возможность оперативного маневра, когда это вызвано языковой или художественной необходимостью.

Одни требуют выполнения приказа слово в слово, пытаются переводить вербально, не вдумываясь в свой словесный маршрут, и стоят за внешнюю, формальную «точность».

Другие, соблюдая осмысленную верность подлиннику, стремятся передать самую суть, дойти до пункта назначения одновременно и рука об руку с автором, но дойти, не измотав ни себя, ни читателя. Они хотят до-

биться победы, сохранив всю свежесть восприятия окружающих красот, потому что они не забывают: художественный перевод — это один из видов путешествия в прекрасное.

Одни, стоя на вербальной точке зрения, стараются прежде всего передать все слова, перечислить все частности, дать количественное соответствие и, сделав это, считают свою задачу решенной, не замечая, что подлинная задача художественного перевода остается невыполненной. На определенном историческом этапе некоторые из переводчиков этого рода показали свое умение анализировать текст, свое знакомство с материалом, они давали частные решения, но их анализ не приводил к разрешению основной задачи, так как не было у них верного целостного подхода.

Другие, добиваясь верной передачи идейно-смысловой правды, не считают себя прикованными к условному словесному знаку — они обращают свое внимание на художественную суть авторской речи, на синонимическое богатство авторского языка. Они стоят за то, чтобы, схватив основное и главное, не успокаиваясь, дорабатывать и частности, по старому военному правилу: «Что взято штыком, должно быть удержано лопатой».

Их не может удовлетворить только условное словесное представление о подлиннике, внешнее изложение его, вербальный рассказ о нем. Они пытаются видеть вместе с автором, как бы его глазами, и передать увиденное верно отобранными средствами своего языка. Они не довольствуются тем, чтобы без разбора перетащить в перевод все слова оригинала, не учитывая их относительной функции в разных языках. Они стараются, уяснив и выявив для себя суть, найти в нашем языке соответствующее языковое и художественное выражение, сохранив при этом все богатство подлинника, от основного и главного до своеобразного и особенного, от верно понятого замысла до верно переданных существенных и типических частностей, не утеряв при этом ничего важного, не добавив ничего ненужного.

Одни провозглашают, что в начале бе слово, что довлеет оно переводу, — и осуществляют это в своей переводческой практике. Но ведь из этого чаще всего получается поистине машинальное творчество, а может

ли быть что-либо противоречивее этих взаимоисключающих понятий?

Другие ищут начало перевода в единстве образной системы произведения и даже во всем творчестве переводимого автора и думают, что те, кто считает возможным, переводя слово за слово, передать художественную ценность подлинника, те только на словах признают художественный перевод искусством слова.

Таковы два диаметрально противоположных подхода к художественному переводу.

В числе задач данной статьи: путем уяснения одной из точек зрения по мере возможности способствовать тому, чтобы из столкновения мнений возникла истина, чтобы укрепилось все то, что поднимает наш художественный перевод от ползучего ремесленного эмпиризма, от чисто языкового перелагательства к языковому мастерству.

1

Советский переводчик, как и все другие деятели советской культуры, представитель наиболее прогрессивной общественной формации. Он вооружен методом исторического материализма, он привык все рассматривать в движении, в столкновении противоречий, в новом, возникающем единстве. Он руководствуется этим и в своей работе, поэтому советский художественный перевод развивается и приходит к единству тоже через борьбу противоречий, путем участия в советском литературном процессе и в непосредственной связи с ним. Переводчик, как и все литераторы, активный участник нашей литературной борьбы. Но ведь такой борец должен как будто бы и бороться оружием реалистического метода.

В напечатанных за последние годы статьях я пытался показать место реалистического метода по сравнению с другими возможными подходами к переводу. Здесь же я хочу остановиться на некоторых специфических чертах самого реалистического метода в переводе.

Реалистический метод перевода — это рабочий термин для того метода работы, который, как я убедился, многие опытные переводчики понимают и применяют на деле, но еще не договорились, как его назвать. Опре-

деление это осязательнее, чем термин «полноценный» перевод; как обобщение оно понятно всякому, ведь все в основном понимают, что такое реалистический подход. Да вопрос и не в термине, а в сути. Определение «реалистический» уместно уже потому, что оно сближает теорию литературного перевода с критериями реалистической литературы.

Конечно, надо сразу договориться о том, что речь идет не об историко-литературном понятии, не о реалистическом стиле, а о методе передачи стиля, и дело, конечно, не в том, чтобы, скажем, романтический стиль подлинника подгонять в переводе под реалистические нормы, а в том, чтобы реалистическим методом верно передавать стиль переводимого произведения. Цель в том, чтобы, пристально и конкретно изучая разные историко-литературные стили, передавать их художественное своеобразие, исходя из единого переводческого метода.

Реализм в искусстве — явление сложное, многообразное, исторически обусловленное. Существует много определений, которые все же не охватывают его со всех сторон. И вот, подходя с нашей точки зрения, можно сказать, что реализм в искусстве — это правдивое и поэтичное, осязательно четкое и вдохновенное восприятие и отображение мира, умудренное вековым опытом, но всегда по-молодому непосредственное и простое. И если формализм по своей сути — это мертвенная статика, если импрессионизм — это зачастую лишь беспочвенный произвол, а натурализм — безжизненная копия, то реализм — это сама жизнь, отраженная в искусстве.

Переводчику, который в подлиннике сразу же наталкивается на чужой грамматический строй, необходимо прорваться сквозь этот заслон к первоначальной свежести непосредственного авторского восприятия действительности. Только тогда он сможет найти настолько же сильное и свежее языковое перевыражение. А ведь как в оригинале, так и в переводе слово живет, только когда оно пережито. Советский переводчик старается увидеть за словами подлинника явления, мысли, вещи, действия и состояния, пережить их и верно, целостно и конкретно воспроизвести эту реальность авторского в*и*дения. Труднее всего это при переводе произведений, далеких по времени и месту. Но именно та-

кой подход поможет переводчику и читателю различить за словесным выражением отраженную в нем конкретную действительность — ее подлинную социальную сущность, ее противоречия, ее динамику. А так как наш советский перевод не мертвая зеркальная копия, а творческое воссоздание, так как мы воспринимаем и воссоздаем реальность подлинника в свете нашего миропонимания, то и в переводе неминуемо отражается участие переводчика в жизни нашей советской литературы.

При этом прежде всего важно осмысление и верное истолкование подлинника на основе понимания связи искусства и жизни, а в числе главных критериев такого понимания нужно считать идейно-смысловую правду и историческую конкретность, взятые в их революционном развитии.

2

Итак, мы ждем от советского перевода идейно-смысловой правды, но какой?

Правда в искусстве не что иное, как образное отражение существенных черт действительности.

Правда в художественном переводе — это не крохоборческое, мнимое правдоподобие внешней похожести на оригинал, это не просто воспроизведение всех маловажных частностей, но и осмысление их; это правда, обоснованная внутренней логикой образа; и прежде всего это верность перевода определяющей сути подлинника, которая может быть выражена и в том, что на первый взгляд может показаться лишь частностью; выражена даже в одном верно найденном слове.

Вот, переводя известное стихотворение Янки Купалы «А кто там идет...», поэт-переводчик Н. Браун дает такую строфу:

А кто это их, не один миллион,
Кривду несть научил, разбудил их сон?
— Беда, горе.

Как справедливо отметила в одном из своих выступлений критик и редактор Е. М. Егорова, здесь лишь мнимая правда, внешнее, фонетическое соответствие слов «бяда» и «беда». Если разобраться в этом вопросе, то видишь, что перевод этот буквален и переводчик

ухудшил то, что уже было достигнуто А. М. Горьким, который правильнее вскрыл правду, социальную сущность подлинника, переведя те же строки:

А кто же это их, не один миллион, —
Кривду несть научил, разбудил их сон?
Нужда, горе[1].

Может быть, я ошибаюсь, — тогда белорусские товарищи меня поправят, — но мне кажется, что прав был Горький, когда из возможных осмыслений белорусского слова «бяда» он выбрал не синонимику повтора «беда — горе», напоминающую примиренно-эпическое причитание о некоем абстрактном и неустранимом горе-злосчастии, а взял то, что было подсказано суровой действительностью, — реальную «нужду». Он ломает привычную фольклорную формулу, и видишь, как она углубляется. И это было сделано Горьким не сразу, а по выбору, вполне сознательно, — это видно из сравнения первоначального его варианта, содержащегося в письме М. Коцюбинскому (1910), где стоит «беда, горе», с приведенным нами выше окончательным вариантом 1911 года,

«Вперед и выше», — звал Горький всех советских литераторов, в том числе и переводчиков. Им нельзя сползать назад и ниже, сдавать позиции, уже завоеванные. Только сделав хоть один шаг вперед против уже достигнутого Горьким, а не возвращаясь к варианту, Горьким уже использованному и потом отвергнутому, Н. Браун имел бы основание включить свой перевод в белорусскую антологию взамен горьковского или рядом с горьковским.

* * *

Чтобы не только перевести слово «бяда», но передать суть его — «нужда», надо было знать реальную беду дореволюционного Полесья.

Правда, о которой мы говорили, неразрывно связана со вторым критерием — с конкретно-исторической обусловленностью, — и дается она переводчику большим и серьезным трудом. Переводчик не должен по-

[1] См.: М. Горький. Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25-ти томах, т. 11, М., «Наука», 1971, стр. 515.

лагаться на комментатора и автора предисловия, он сам должен первым навести себе мост, чтобы переправить по нему подлинник на берег другого языка. Для этого надо много знать, но работа исследователя раскроет переводчику конкретно-историческую правду, поможет соблюсти не просто объективистскую «точность», но осмысленную верность, притом без излишней архаизации и ненужного осовременивания. Она раскроет и подлинные взгляды автора, поможет вскрыть авторскую интонацию, заложенную в тексте, поможет определить и отношение переводчика к авторской интонации. Переводчику мало быть языковедом, надо быть разносторонним филологом и мастером слова. Все это трудно, но когда мастер выбирал дорогу, которая попроще да полегче?

Читатель ждет от советского перевода исторической конкретности и в стилевом отношении. Для этого мало одного труда, переводчик должен обладать некоторыми свойствами — о них речь пойдет ниже. Читатель требует от перевода единства формы и содержания. То, что плохие стихи и плохая проза, подписанные именем даже известного переводчика, не могут считаться хорошим переводом хорошего текста, как будто бы ясно. Так, Аполлон Григорьев оказал медвежью услугу Гейне, переведя:

Паладинский мой плащ весь блистал серебром,
Изливал я сладчайшие чувствия.

Но ведь странно, вот и теперь, как гожусь
Уж не в рыцари больше, в медведи я,
Все такой же безумной тоскою томлюсь,
Словно прежняя длится комедия [1].

И в то же время не всегда хорошие переводные стихи и проза самого известного писателя оказываются хорошим переводом. Это, к сожалению, далеко не всем

---

[1] А. К. Толстым те же строки были переведены с чисто гейневский блеском:

И мантии блеск, и на шляпе перо,
И чувства — все было прекрасно.
Но вот, хоть уж сбросил я это тряпье,
Хоть нет театрального хламу,
Доселе болит еще сердце мое,
Как будто играю я драму.

ясно, хотя как будто ясно, что не всякий композитор обязательно должен быть хорошим дирижером или даже исполнителем, особенно не своих произведений. Чувство действительности, сюжетная выдумка, композиционное мастерство, умение оживить слово — все это свойства каждого оригинального поэта. Зато чутье чужого стиля у него может быть не так развито. Ведь поэт или свободно выбирает стиль, пристраиваясь к готовым традициям, или сам (иногда и непроизвольно) создает свой стиль [1].

Для переводчика активное владение некоторыми из этих свойств (сюжет, композиция) не так обязательно, но зато ему необходимо то, чего может и не быть у иного поэта. Воссоздавая на другом языке действительность, уже закрепленную в известной стилевой форме, переводчик должен тонко чувствовать именно этот обязательный для него стиль, обладать изощренным музыкальным слухом, позволяющим ему сохранить богатство и чистоту языка оригинала. Он должен развивать в себе это чувство стиля и исполнительский дар, без которых не получается настоящих переводов даже у настоящих поэтов.

Вот пример того, что далеко не всякая смелость в выборе размера обеспечивает успех переводчика:

И горюя, и тоскуя,
Чем мечты мои полны?
Позабыть все не могу я
Небылицу старины.
Тихо Реин протекает,
Вечер светел и без туч,
И блестит, и догорает
На утесах солнца луч.

---

[1] Так, Пушкин для мрачной баллады «Утопленник» смело избирает плясовые хореи: «Тятя! тятя! наши сети притащили мертвеца». «Ох уж эти мне робята! Будет вам ужо мертвец!» Однако уже в третьей строфе Пушкин преображает эти хореи до полной неузнаваемости, как того и требует трагический оборот событий: «Горемыка ли несчастный погубил свой грешный дух», «Аль ограбленный ворами недогадливый купец?» А дальше разлив хореев все шире: «В ночь погода зашумела, взволновалася река». И, даже возвращаясь к чистому метру, Пушкин сохраняет этот мрачный колорит: «Страшно мысли в нем мешались». Эта пушкинская смелость становится стилевым признаком и должна быть передана в переводе.

Села на скалу крутую
Дева, вся облита им,
Чешет косу золотую,
Чешет гребнем золотым.

Чешет косу золотую
И поет при плеске вод,
Песню, словно неземную,
Песню дивную поет.

И пловец, тоскою страстной
Поражен и упоен,
Не глядит на путь опасный:
Только деву видит он.

Скоро волны, свирепея,
Разобьют челнок с пловцом;
И певица Лорелея
Виновата будет в том.

На первый взгляд — стихи как стихи, бойкие, четкие, их можно даже положить на голос: «Ах вы сени мои, сени, сени новые мои!» — или читать в ритме: «Тары-бары-растабары». Но ведь это «Лорелея» Гейне. А перевод — Каролины Павловой, поэтессы середины XIX века, представительницы внешне виртуозной поэтической школы. Она искусно владела стихом, прекрасно знала немецкий язык и немецкую литературу, позднее много переводила русских поэтов на немецкий язык. И вот всего этого оказалось недостаточно, чтобы услышать и передать Гейне. В том-то и дело, что художественный перевод не просто полезное ремесло, но действительно, по выражению К. И. Чуковского, «высокое искусство». Каролина Павлова владела поэтической техникой своего времени, но ей не хватило чувства стиля, и в ту пору, когда она переводила «Лорелею», переводческий дар ее еще не был развит. Дело ведь не в размере как таковом (мы видели, что сделал из тех же хореев Пушкин), а в том, что ритм К. Павловой не соответствует ритму, избранному Гейне для «Лорелеи».

«С Гомером долго ты беседовал о д и н», — обращался Пушкин к Гнедичу. Беседовать один на один иному переводчику приходится и с Гёте, и с Шекспиром, и с Львом Толстым, и с Низами, и вести с ними серьезный, творческий разговор, в котором, хотя бы в отношении языка, надо быть с автором на равной ноге. И первый такой разговор с Гейне о «Лорелее» оказался у нас под силу только Блоку. Он первым у нас вскрыл в «Лоре-

лее» гейневское единство формы и содержания, обнаружив этим свой и поэтический и переводческий дар. Однако приходится учитывать не только исполнительский дар отдельного переводчика, но и общий уровень развития переводческого искусства. Поэтому и блоковский перевод — это не предел в передаче «Лорелеи».

Наша советская школа переводческого мастерства не замкнутый цеховой круг, это собрание тех, кто, сохраняя многообразие индивидуальных манер, разделяет основные творческие установки советского перевода, у которого есть свое определенное лицо. Очень трудно дать новое решение уже неоднократно решенной задачи, но сравнение старых и новых переводов той же вещи показывает несомненный прогресс и успехи, достигнутые советской школой.

Когда образ богат и многогранен, каждый новый перевод заставляет играть какую-нибудь новую его грань. На русском языке есть уже более тридцати переводов «Гамлета», немногим менее переводов «Фауста», но надо переводить их и впредь, если следующий перевод в каком-то существенном отношении раскроет в подлиннике нечто новое и обогатит этим наше восприятие. Это тем необходимее, что, при прочих равных условиях, в соревновании талантов верх берет обычно советский переводчик, выполняющий основное требование своей школы: увидеть за словом выражаемую им реальность и конкретно-историческую обусловленность.

* * *

Наконец, советская переводческая школа пытается воплотить идейно-смысловую правду и историческую конкретность оригинала в революционном развитии, осмыслив весь творческий путь автора. Советский переводчик творчество каждого автора воспринимает в его единстве и движении; это обусловливает и выбор произведения для перевода, и его трактовку.

Бегло, в общей форме, еще только нащупывая путь, позднее приведший к уточнению гораздо более глубокому, Пушкин писал: «Мысль отдельная никогда ничего нового не представляет, мысли же могут быть разнообразны до бесконечности», — указывая этим, что мысль обретает полную свою значимость не сама по

себе, а в потоке мыслей, в столкновении их и в действии. Со всеми требуемыми спецификой материала оговорками и ограничениями, это применимо и к переводу, где изолированное слово, стилистическая фигура или речевой оборот приобретают полный художественный смысл только в контексте, притом историческом, в живой ткани, притом ткани русского языка; применимо к переводу, где важно не слово само по себе, а его смысловая и художественная функция в единстве предложения и всего контекста. Переводчику, довольствующемуся первым значением слова, наспех найденным в словаре, не мешает вспомнить пушкинское замечание: «Разум неистощим в *соображении* понятий, как язык неистощим в *соединении* слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона». И это стало традицией русских писателей. «Каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится», — говорил Л. Н. Толстой и считал бессмысленным «отыскивание отдельных мыслей в художественном произведении», в отвлечении от «того бесконечного лабиринта сцеплений, в котором и состоит сущность искусства».

Советский читатель воспринимает любое литературно-художественное произведение во всей сложности его противоречий, как живое явление литературы, как памятник своей эпохи, литературной школы, борьбы течений, а каждый новый перевод его — и как явление нашей современности, как факт нашей литературы. Оригинал — это объективная данность, с которой надо считаться при переводе, которую надо передать. Но, отмечая историческую обусловленность подлинника, не менее важно показать его сегодняшнее восприятие человеком нашей эпохи.

Оценивая творчество переводчика — будь то наш современник или Жуковский; Алексей Толстой, Курочкин, — нельзя отрывать его переводы от эпохи, литературной школы, от его общественных и эстетических взглядов, прогрессивных или отсталых по отношению к основной прогрессивной тенденции эпохи. Но, изучая традицию во всей ее противоречивости и сложности, не менее важно найти в ней ту основу, то живое зерно,

которое прорастает и сейчас, в сегодняшнем восприятии читателей.

Освоение культурного наследства не ограничивается рамками личных или даже коллективных симпатий и антипатий. Мы переводим и роялиста Бальзака, и Гюго, почитавшего Наполеона большого и клеймившего Наполеона маленького. Однако в творчестве первого мы не можем ставить на одну доску его героев, павших у монастыря Сен-Мерри, или «Полковника Шабера» с людьми из «Озорных сказок» или «Серафиты»; в творчестве второго «Отверженных», «Последний день осужденного», «Возмездие» — с такими менее глубокими произведениями, как, скажем, «Ориенталии» или ходульный «Кромвель».

Выражается это отношение и в выборе материала и в способе его подачи. Практически сейчас не стоит говорить о произведениях какого-нибудь пустышки-упадочника, а в каждом большом писателе, при всех его возможных шатаниях и противоречиях, есть в основном и главном то здоровое зерно, которое движет и осмысляет его творчество. Без этого он и не был бы большим писателем. Увидеть в писателе это зерно, это единство его противоречивого развития и есть задача реалистического подхода. В этом смысле реалистический метод перевода будет отображать лучшее, что есть у писателя, конечно сохраняя при этом его художественное своеобразие.

Можно по-разному оценивать результаты такого подхода, но нельзя не признавать законности такого современного отношения к образам прошлого и попытки конкретно ощутить и воссоздать далекую от нас действительность.

Чтобы показать, какие преимущества дает временной фактор и самый метод советской школы, приводятся ниже для примера первый и последний перевод одной и той же вещи — перевод стихов, а не прозы просто потому, что это нагляднее. Но это не значит, что переводить прозу легче. Наоборот, без рифменного и строфического корсета переводчику в прозе еще труднее сохранить стройность оригинала. Перевод прозы — такое же творческое дело, как перевод стихов, и, как стихи, он может быть крылатым.

Баллада Шиллера «Ивиковы журавли» была пере-

ведена Жуковским, а Пушкин, как известно, назвал его «гением перевода». В наши дни эту же вещь перевел Н. Заболоцкий.

Вот некоторые строфы из переводов В. Жуковского и Н. Заболоцкого:

В. ЖУКОВСКИЙ

[И] устремив на сцену взоры
(Чуть могут их сдержать подпоры),
Пришед из ближних, дальних стран,
Шумя, как смутный океан,
Над рядом ряд, сидят народы,
И движутся, как в бурю лес,
Людьми кипяти переходы,
Всходя до синевы небес.

Н. ЗАБОЛОЦКИЙ

Треща подпорами строенья,
Перед началом представленья
Скамья к скамье, над рядом ряд,
В театре эллины сидят.
Глухошумящие, как волны,
От гула множества людей,
Вплоть до небес, движенья полны,
Изгибы тянутся скамей.

Так по-разному Жуковский и Заболоцкий увидели и показали читателю греческий амфитеатр.

И все, и всё еще в молчанье...
Вдруг на ступенях восклицанье:
«Парфений, слышишь?.. Крик вдали —
То Ивиковы журавли!..»
И небо вдруг покрылось тьмою;
И воздух весь от крыл шумит;
И видят... черной полосою
Станица журавлей летит.

«Что? Ивик!..» Все поколебалось —
И имя Ивика помчалось
Из уст в уста... шумит народ,
Как бурная пучина вод:
«Наш добрый Ивик! наш, сраженный
Врагом незнаемым, поэт!
Что, что в сем слове сокровенно?
И что сих журавлей полет?»

И вдруг услышали все гости,
Как кто-то вскрикнул на помосте:
«Взгляни на небо, Тимофей,
Накликал Ивик журавлей!»
И небо вдруг покрылось мглою,
И над театром сквозь туман
Промчался низко над землею
Пернатых грозный караван.

«Что? «Ивик» он сказал?» И снова
Амфитеатр гудит сурово,
И, поднимаясь, весь народ
Из уст в уста передает:
«Наш бедный Ивик, брат невинный.
При виде стаи журавлиной
Чт*о* этот гость хотел сказать?»
Кого убил презренный тать!

Заболоцкий услышал в стихах Шиллера и передал то, что делает для нас осязательным саморазоблачение убийц Ивика. Сравнивая его строфы с переводом Жу-

ковского, видишь, что Заболоцкий донес до читателя то, что утеряно было даже Жуковским. А если вспомнить, какую роль сыграл мастер перевода Жуковский в формировании русского поэтического языка и как высоко ставил Пушкин переводы Жуковского «за решительное влияние на дух нашей словесности», то не будет основания преуменьшать и роль мастеров советского перевода в развитии выразительных средств нашей поэзии и прозы. Они обогащают наш язык общением с великими стилистами и в то же время охраняют его чистоту, гибкость, выразительность.

Да что мастера! И некоторые молодые, начинающие переводчики советской школы с успехом соревнуются в этом отношении с признанными писателями-переводчиками прошлого, потому что за ними те же преимущества нового в*и*дения и нового метода передачи материала. Но это особая, большая тема, которую я здесь могу проиллюстрировать лишь для примера взятым беглым сопоставлением первого и последнего перевода сонета Мицкевича «Бахчисарайский фонтан». Впервые он был переведен на русский язык современником Мицкевича Иваном Козловым, автором памятных переводов «Не бил барабан перед смутным полком», «Вечерний звон» и многих незаурядных переводов из Байрона и Мицкевича. Вот этот перевод Козлова:

В степи стоит уныл Гирея царский дом;
Там, где толпа пашей стремилась
С порогов пыль стирать челом,
Где гордость нежилась и где любовь таилась,
На тех софах змея сверкает чешуей,
И скачет саранча по храмине пустой.
И плющ, меж стекол разноцветных,
Уж вьется на столбах заветных,
Прокравшись в узкое окно;
Уже он именем природы
К себе присвоил мрачны своды;
Могучей право отдано;
И тайной на стене рукою,
Как Балтазаровой порою,
«Развалина» — начерчено.
Гарема вот фонтан. Еще бежит поныне
Из чаши мраморной струя жемчужных слез,
И ропщет томная в пустыне:
Но слава, власть, любовь! — Ток времени унес
Мечтавших здесь гордиться вечно;
Он их унес скорей и влаги скоротечной.

В соответствии с переводческой вольностью, которая тогда была в ходу, И. Козлов не сохранил сонетной формы и изменил размер на разностопный. Возможен ли в наши дни такой перевод у переводчика-профессионала? Едва ли. Вот как переведен тот же сонет молодым советским переводчиком А. Ревичем:

Как пуст Гиреев дом, поныне величавый!
Здесь некогда паши мели чалмою пол,
Но обвила змея могущества престол,
Влетает саранча в чертог любви и славы.
　　В узорчатом окне разросся плющ кудрявый,
　　Взбираясь по камням, на серый свод взошел.
　　«Руины!» — пишет он на стенах свой глагол,
　　Повсюду утвердив самой природы право.
Сосудом мраморным украшен темный зал;
Фонтан гарема здесь, стоит, как и стоял;
Жемчужную слезу струит, зовет в пустыне:
　　«Где вы теперь, любовь, величье и почет?
　　Вам жить и жить века, а что вода? — течет...
　　Увы! Вас больше нет, но жив родник поныне!»

В том, что такое творческое соревнование начинающего переводчика с опытным поэтом возможно, и в том, что это явление далеко не единичное, надежная порука роста молодых советских переводчиков.

Советский переводчик — не безучастный литературный исполнитель, подобно судебному исполнителю с протокольной сухостью составляющий опись авторского имущества, он вдумчивый, верный автору истолкователь его замыслов и его творческой воли, его полпред на русском языке. Переводчику надо увидеть то, что видел автор, как бы пережить и пройти путь, проделанный автором. Но может ли он, человек иной, самой прогрессивной общественной формации, живущий на другом, высшем этапе исторического развития, остановиться на уровне какой-нибудь архаической эпохи, с автором там, в глубине веков? Как будто нет. Бережно сохраняя художественное своеобразие и историческую достоверность подлинника, самый аромат старины, советский переводчик не может отказаться от своего права «в просвещении стать с веком наравне» — права прочесть подлинник глазами нашего современника, в свете его социалистического, революционного миропонимания и мироощущения, права брать все не

просто в развитии, а в развитии направленном, в революционном развитии.

При переводе архаичных текстов, соблюдая фактическую и художественную верность подлиннику, переводчик не должен забывать верность современному читателю, который без современного языка перевода рискует просто не понять то, что хотел выразить автор. Критерий тут в том, чтобы по возможности воссоздать на современном русском языке текст подлинника так, как его воспринимали современники автора. Может быть, слегка архаизируя то, что и для них было старомодно, передавая обычным языком то, что было обычным для тогдашнего читателя, допуская некоторые языковые новшества там, где в свое время текст подлинника мог показаться новаторским.

Значит, нужна идейно-смысловая правда, и в основном и в частном соответствующая правде подлинника и правде жизни. Это — необходимость начинать всегда с основного и главного, на чем стоит суть, но, нащупав основное звено, не успокаиваться, пока не доработано то особенное и своеобразное, на чем основан стиль.

Затем — конкретность перевода в соответствии с духом времени и места, в соответствии с индивидуальным стилем автора, то есть конкретность стилевая, которая обеспечивает стилистическую равноценность перевода подлиннику (с постоянной поправкой: то, что современный автору читатель воспринимал просто, не должно восприниматься теперешним читателем как стилизация и внешняя экзотика).

Наконец, если и в переводе все живет в динамике и в развитии, то нет оснований переводчику отказываться от своего права на современное отношение к образу. Может ли он, например, не выбирать при атом то основное и прогрессивное, что делает классическое произведение значительным и актуальным не только для своего времени, что оправдывает и сейчас обращение к нему переводчика?

Ленин не раз высказывал мысль о том, что при всем разнообразии способов решения вопросов должно быть единство в решении основного и главного. Это принцип всякой деятельности. Точно так же важнейшая профессиональная цель перевода — прежде всего донести

то основное и главное, что заключено в подлиннике. Но раскрытие верно понятой основы — это путь всех видов реалистического искусства. В переводе — это творческое продолжение того основного и главного, что заложено в старой славной традиции русского реалистического перевода; в теории перевода — это определение конкретного места, роли и метода современного перевода в общелитературном процессе.

«Traduttori traditori» («Переводчики — предатели»), — говорили в старину. Но настоящий переводчик не предатель. Реалистический перевод предполагает троякую, но единую по существу верность: верность подлиннику, верность действительности и верность читателю. Перевод может удовлетворить растущим требованиям современности, только когда к нему приложены надежные средства и необходимые данные всякого искусства — в нашем случае и труд исследователя, и школа мастерства, и талант мастера слова.

Глубоко, по-научному изучая подлинник, по-человечески вживаясь в него, переводчики оказываются в состоянии *увидеть* то, что видел автор, создавая свое произведение, все время учитывая то, что *видел* современный автору читатель. Они оказываются способными творчески *воссоздать* все ото средствами родного языка и по его законам. Давать не консервы из книг, а сохранять их жизненность, их витамины. Для этого требуется осмысленный подход к языковой стороне, всестороннее понимание чужого языка и мастерское владение родным языком.

Понимание буквы и проникновение в дух подлинника позволяют советским переводчикам не ограничиваться внешней, формальной экзотикой и доносить до читателя ощущение чужеземности не поверхностным копированием чужеязычия, а путем глубоко понятой и чутко переданной сути, в которой и заключена национальная особенность оригинала.

В результате советская переводная книга, оставаясь памятником своего народа и своей эпохи, все чаще становится достоянием литературы той из наших национальностей, на язык которой она переведена.

Кола Брюньон Ромена Роллана в переводе Лозинского, оставаясь бургундцем, говорит с нами языком русского балагура. Люди Бёрнса обращаются к нам в

переводах Маршака на нашем языке, не переставая быть шотландцами. Мы легко и естественно воспринимаем неповторимо характерную речь Санчо Пансы в переводе Н. Любимова или Гека Финна и сиделки Сары Гэмп в переводах Н. Дарузес не как набор отдельных каламбуров, шуток и словечек, а как существенную грань человеческого характера и целостного образа.

Сегодняшний этап успешного развития советского перевода — продолжение славной традиции, идущей от Пушкина до лучших советских переводчиков. И в прошлом у нас были большие отдельные удачи отдельных талантов, но теория не помогала им закрепить эти удачи, создать вокруг них плеяду, школу переводчиков. То, что было раньше случайностью, должно стать сейчас закономерностью. И у нас уже налицо не случайные, отдельные удачи, а твердо найденный путь, надежно выверенный метод, объединяющий все многообразие творческих манер и в то же время единый в основных творческих установках. Мы — за единство теории и практики. Сегодняшний день нашего перевода — это реалистический метод и советская школа перевода. Реалистический метод — не как свод отвлеченных положений и рецептов, а как обобщение и осмысление больших задач и творческих достижений советских переводчиков. Советская школа — как реалистический метод в действии, как творческое воплощение его целей и установок.

3

И сейчас еще широко распространено ходячее мнение, что «хорошо переводить может только крупный поэт», «для хорошего перевода нужна конгениальность или хотя бы созвучие талантов». Кто же против этого станет спорить? Но если нет уверенности в том, что эти условия налицо, если нет уверенности в том, что их достаточно для хорошего перевода, как быть тогда? Неужели это исключает возможность хорошего, квалифицированного перевода?

Да кроме того, сама эта конгениальность, перед которой остается лишь руками развести (как, мол, это у него получается и откуда что берется?) и выразить в о с х и щ е н и е, — такая конгениальность снимает необхо-

димость ломать голову над средствами улучшения переводов, а ведь в этом смысл наших разговоров.

Речь может идти не о «даре, ниспосланном свыше», а о переводческом мастерстве и путях, подводящих к нему, — о том, как подвести одаренного человека к пониманию подлинника и облегчить ему трудности воссоздания подлинника на другом языке.

Обсуждение вопросов художественного мастерства в переводе предполагает как непременную предпосылку общую мировоззренческую грамотность и грамотность профессионально-переводческую — иначе мы все время будем путать трудности действительные и мнимые, чисто языковые и стилистические, элементарно-грамматические и творческие.

Люди сначала учатся грамоте, потом умению связно излагать свои мысли и только затем уже могут думать о том, чтобы писать книги. Так и в переводе, с той лишь разницей, что у нас грамотой будет знание языков, с которого и на который переводят, знание литературы, страны и общие языковые навыки переводчиков. Общая переводческая грамотность — это надежная гарантия от неоправданной отсебятины, порука той верности подлиннику, которая прочно завоевана советским переводом. Для строго определенных познавательных целей этого иногда и достаточно, но можно ли ограничиваться этим при передаче высоких достижений мировой классики и мастеров современной прогрессивной литературы? Конечно нет! Для этого как минимум необходимо овладение следующим этапом, нужно умение видеть в подлиннике и отбирать в своем языке нужные выразительные средства. И наконец, вершиной будет полное владение всеми этими художественными средствами. Можно научиться переводческой грамоте, можно воспитать в переводчике чутье и вкус и, поставив творчески одаренного человека на верный путь правильного переводческого метода, облегчить ему победу. Последнее и будет введением в переводческое мастерство.

* * *

Настоящее мастерство предполагает высокую взыскательность переводчика к себе. Примером такой взыскательности может служить Лермонтов (например, в

переводе «Прощания» Байрона). Или последовательные пять вариантов перевода А. К. Толстым четверостишия Гёте:

Altwälder sind's. Die Eiche starret mächtig
Und eigensinnig zackt sich Ast an Ast;
Der Ahorn mild, von süssen Safte trächtig,
Steigt rein empor und spielt mit seiner Last.

То древний лес. Могучий дуб широко
Над суком сук кривит в кудрях ветвей;
Клен, чист и прям, подъемлясь, полный сока,
Играет в небе ношею своей.

Вот древний лес. Дуб сильный своенравно
Кривит зубцы негнущихся ветвей;
Клен, сока полн, стремится к небу плавно
И в нем играет ношею своей.

Вот древний лес. Дуб сильный своенравно
Над суком сук кривит в зубцах ветвей;
Клен, сока полн, стремится к небу плавно
И в нем играет ношею своей.

Вот древний лес. Вздымает дуб высоко
Над суком сук, в искривленных зубцах;
Клен, чист и прям, вознесся, полный сока,
И ношею играет в небесах.

Вот древний лес. Дуб выгнул своенравно
Над суком сук, в искривленных зубцах;
Клен, сока полн, возносит ношу плавно
И ей легко играет в небесах.

Недовольный всеми этими вариантами, поэт так и не опубликовал своего перевода. Пример этот сам говорит за себя и едва ли нуждается в комментариях. Наконец, примером может служить и Пушкин, который неустанно добивался максимальной близости к подлиннику.

Эту высокую требовательность к себе разделяли лучшие русские поэты-переводчики, ее разделяют и лучшие советские переводчики наших дней.

Не приходится забывать и того, что требование передать прежде всего основное и главное нисколько не снижает взыскательности к характерному и своеобразному. Необходимо, добившись основного и главного и не теряя достигнутой силы и свежести, не успокаиваясь, неустанно работать над дальнейшим приближением к подлиннику, над уточнением характерных де-

талей. Иначе вчерашний упрек в перечислительной тяжеловесности может смениться новым упреком — в облегченной поверхностности.

Трудно писать, не находясь в состоянии творческого подъема. Еще труднее выдать набросанный в такое время черновик за полноценное произведение. Трудность эту знали даже такие вдохновенные, опьяненные поэзией творцы, как Языков:

А я по-прежнему в Ганау
Сижу, мне скука и тоска
Среди чужого языка:
И Гальм, и Гейне, и Ленау
Передо мной; усердно их
Читаю я, но толку мало;
Мои часы несносно вяло
Идут, как бесталанный стих.

И об этих минутах творческого упадка тот же Языков писал:

Неповёртливо и ломко
Слово жмется в мерный строй,
И выходит стих неёмкий,
Стих растянутый, не громкий,
Сонный, слабый и плохой.

Неправильное отношение к переводу как к ремеслу создало опасность того, что переводческий подстрочник (в широком смысле этого слова) можно было предложить читателю и выдать за художественный перевод. Но не надо оглуплять и недооценивать читателя: скушает, мол, все, что дадим. Ан нет! Читатель вырос и подчас недоумевает по поводу иных переводов. Спрашивает, почему в некоторых переводах Байрон так мало похож на великого поэта, а Диккенс на великого романиста, и все громче требует: «Покажите их нам такими, какие они есть!»

Не надо занижать оценки: «Что с нее взять — ведь это переводная книга». Но это значит: «Что взять в смысле языка с Флобера, Гёте, Диккенса, Байрона, Мериме...» Советская переводческая школа не мирится с этим и борется за качество. Она предъявляет к переводчику высокие принципиальные требования: выполнить свой творческий долг перед подлинником, оправдать свою ответственность перед читателем. *Никаких скидок,* все на уровне того творческого подъема, кото-

рый закреплен у автора в оригинале. И, только проявив такую взыскательность к себе, переводчик с полным правом может браться за те большие задачи, которые возлагает на него наше время.

4

Известно, что один и тот же текст можно переводить по-разному, и опытный глаз всегда различит, что переведено это не просто хорошо или плохо, верно или неточно, внимательно или небрежно, но что выполнен перевод разным стилем и разным методом и что они для нас далеко не равноценны. Возьмем, например, какое-нибудь заглавие, как материал, с которым не жалко расправляться и вертеть на все лады, не боясь нарушить живую ткань контекста. Есть у Оскара Уайльда один опыт об искусстве, называется он по-английски «Pen, Pencil and Poison». На чем держится это хорошо придуманное автором заглавие? Во-первых, оно точно выражает глубоко ошибочную, но характерную для Уайльда основную мысль: всякое искусство — и перо и карандаш — отрава. Затем оно скреплено традиционной для английских заглавий аллитерацией: все три слова начинаются со звука «п». И наконец в ритмическом отношении заглавие спаяно нарастанием числа слогов в словах: один+два+три (считая и союз).

Теперь представим себе возможные переводы этого заглавия переводчиками разного толка и метода.

Перечислитель-эмпирик, безразличный к форме, перевел бы «точно»: «Перо, карандаш и яд». В этом плоскостном варианте целостное единство содержания и формы английского заглавия было бы нарушено и яркость его поблекла бы.

Дословщик-формалист, безразличный к содержанию, пренебрег бы им, сыграл бы на той же аллитерации и перевел бы чем-нибудь вроде: «Перо, пепел и пуговица». При этом не только единство, но и смысл был бы утрачен.

Выдумщик-импрессионист усмотрел бы в простых словах заглавия словообраз и сделал бы из него что-нибудь вроде «Карандашноперая отрава», что не грезилось и самому Уайльду.

Всеядный эклектик внес бы свое «уточнение»:

«Яд — значит нечто экзотическое, почему бы не сказать точно и звучно: «Кисть, кураре и карандаш».

К сожалению, не только заглавие Уайльда, но и целые собрания переводов шли по одному из этих путей.

Тогда как здравомыслящие переводчики нашего времени, жертвуя особенностью, характерной только для английского языка, —аллитерацией заглавия, но сохраняя смысл и ритмический рисунок и видя в этом заглавии не только единство, но и его выражение в частностях, скажем, нарастание смыслового значения, перевели бы просто и ясно: «Кисть, перо и отрава».

* * *

Что тормозит развитие советского перевода, а иногда и вызывает рецидивы трактовок, напоминающих приведенные варианты перевода заглавия Уайльда? В интересующем нас разрезе мешает отставание теории.

Верная по общим установкам, остроумная и насыщенная материалом книга К. И. Чуковского «Высокое искусство» все же слишком отрывочна, в ней нет единого плана и общего охвата, и она уже отстает от запросов сегодняшнего дня. Работы А. В. Федорова, наоборот, спорны как раз по своим установкам. Его книга 1941 года «О художественном переводе» равняется на изыск и всякие редкости, книга 1953 года «Введение в теорию перевода» уходит от литературного перевода в лингвостилистику. Все же остальные работы немногочисленных теоретиков перевода — это либо фрагменты, либо статьи по частным вопросам, либо специальные пособия. А ведь когда теория отсутствует или не помогает, это тормозит дело. И особенно мешают палки, которые усердно совали в колеса абстрактные теоретики.

Некоторые из них иногда равнялись на известного немецкого филолога-идеалиста Вильгельма Гумбольдта, который писал:

«Всякий перевод представляется мне безусловно попыткой разрешить невыполнимую задачу. Ибо каждый переводчик неизбежно должен разбиться об один из подводных камней, слишком точно придерживаясь ли-

бо подлинника за счет вкуса и языка собственного народа, либо своеобразия собственного народа за счет своего подлинника. Нечто среднее между тем и другим не только труднодостижимо, но и просто невозможно».

Это мнимо безвыходное положение, дилемма, при которой переводный текст будет чужим или своим, но не авторским, с абстрактной прямолинейностью была подхвачена другими немецкими теоретиками-идеалистами и осуществлялась на практике многими переводчиками, которые пользовались этой оговоркой как удобной ширмой для собственной однобокости и несостоятельности.

Ведь в этих крайностях коренятся у нас и чужеязычный формализм и безудержная русификация. Одни, равняясь на чужой язык, предлагали рабски имитировать иностранщину, и перевод их звучал экзотически, передавая чужой языковой строй. Обычное средство для этого — абстрактная, абсолютная, формальная точность. А в результате часто получалась лишь бездушная, безжизненная фотокопия на каком-то условном, переводческом языке.

А была и другая крайность — когда переводчик, переводя как бог на душу положит, «по вдохновению», «по интуиции» и с полным пренебрежением к подлиннику, заботился лишь о том, чтобы перевод его хорошо звучал по-русски. Результат — в лучшем случае талантливые и яркие по языку вариации, а в худшем — обедненный пересказ сюжета. И то и другое нарушает единство подлинника с переводом, либо отрывая содержание от его выражения на русском языке, либо мешая непосредственному восприятию, без добавочных разъяснений и комментариев.

Долго казалось, что выбор этот обязателен: или — или, как неизбежная переводческая Сцилла и Харибда.

Но жизнь шире и гибче этих абстрактных построений. Творческая практика наиболее талантливых переводчиков опровергает догмы Гумбольдта. Оспаривали их уже Виланд, Шлегель и Тик. А у нас в поэтическом переводе — Пушкин, лучшие переводы Жуковского, переводы Лермонтова, Алексея Толстого, Курочкина, Михайлова, Блока. А в прозе и в драме — переводы Тургенева, Достоевского, Островского и дру-

гих. Конечно, каждый это делает по-своему, в зависимости от конкретно-исторических условий, но общее у них в том, что «теория» не помогала этим талантам, скорее она их сбивала с толку и обескураживала мнимой непреодолимостью противоречий.

А в наше время творческий, диалектический подход к преодолению трудностей помог советским переводчикам-реалистам снять эти противоречия и в своей практике и в теории, помог из слияния мнимых крайностей создать не компромисс, а новое качество. Именно опыт лучших советских переводчиков, именно он развеял давнишнее заблуждение. Конечно, это очень трудно, но они делом показали, что дилемма и тупик Гумбольдта в корне своем несостоятельны и порочны.

Вторая помеха — это мнимо неизбежный выбор между переводом точным или вольным. Опять или — или. Причем все, что не отмечено бездушным техницизмом формальной точности, все это дословщики объявляли дилетантским вольничаньем. А на самом деле на этом мнимо обязательном распутье попросту проявляются крайности — и дословщина и отсебятина, в частности довольно безответственные разговоры о праве переводчика на собственный почерк. В угоду этому ложно понятому почерку переводы наделяются несвойственными подлиннику *чертами*, — например, инверсией как своего рода привычным вывихом данного переводчика, дежурными словечками своего семейного или профессионального круга или набором излюбленных литературных шаблонов. В результате вместо живой, образной речи автора получается ассортимент собственных вульгаризмов переводчика или ходовых штампов условной литературщины, то есть вариант все того же переводческого языка (хотя определяется он, конечно, не только этими частными признаками, но главным образом смешением особенностей языкового строя и стиля автора, смазыванием образа, бедностью и мертвенностью словаря, переводческой калькой, пользованием изолированным смыслом слова, вне контекста, а по его первому словарному значению, то есть пустой видимостью внешне похожих слов).

Однако притязания на почерк сейчас не теоретическая проблема, это именно беспочвенные притязания. Верно понятая идейно-смысловая точность — это проч-

ное завоевание советского перевода, его данность. Бороться за смысловую точность сейчас не приходится: чего-чего, а неточностей редакторы сейчас не пропустят. А вот во вчерашней борьбе с дореволюционной анархичностью и вольничаньем кое-кто вместе с водой выплеснул и самого ребенка — художественность произведения, и долгое время с этим мало кто боролся.

В каждом конкретном случае надо не то чтобы выбирать между двумя возможными решениями, а каждый раз искать творческий выход из положения. Ведь выбирать предстоит из двух *одинаково обязательных* для перевода свойств. Ведь, с одной стороны, это *необходимость,* диктуемая единством формы и содержания подлинника (такую необходимость одни назовут точностью, другие — самоограничением мастера); с другой стороны, это *свобода,* требуемая законами русского языка и полной осознанностью мысли подлинника, свобода отклонений от его языковых норм (такую свободу одни клеймят вольничаньем, другие признают верностью жизни, необходимой творческой смелостью в преодолении трудностей: ведь свободно оперировать можно только до конца понятой мыслью, и только тогда можно достигнуть высшей свободы настоящего искусства).

И надо, исходя из обстоятельств, добиваться верного подлиннику диалектического сочетания этих противоречивых требований, добиваться такого соблюдения необходимого и достаточного, в котором и заложен успех переводчика. Ведь здесь речь идет вовсе не о взаимно исключающих явлениях. В живом процессе перевода они взаимно дополняют и обусловливают друг друга. В конфликте между необходимостью, диктуемой подлинником, и свободой, предоставляемой законами и возможностями родного языка, мерой свободы служит обязательная близость к подлиннику, а мерой точности — допустимость выбора наилучших, наиболее подходящих выразительных средств русского языка. Такова подвижная шкала весов перевода, и задача переводчика — уравновесить чаши этих весов.

Для этого требуется способность со знанием дела, с учетом всех обстоятельств и основываясь на главнейших из них, принимать творчески оправданные решения. Достигается это не мнимой точностью и не раз-

вязным вольничаньем, а всесторонним предварительным изучением всего, что помогает понять подлинник и вжиться в него. А затем и творчески верным воссозданием всего богатства подлинника. Короче говоря, достигается переводом и точным и творческим одновременно, переводом, верным подлиннику. Таким образом, «выбор» между точным и вольным переводом тоже оказывается порочной дилеммой, тем более что если подлинник, при всех его возможных вариантах и редакциях, это величина до известной степени неизменная, то восприятие подлинника и перевод его изменяются во времени, как и само понятие точности. «Верный» перевод 1955 года может не во всех своих деталях совпадать с тем, что считалось «формально точным» переводом в 20—30-х годах, или с тем, что считалось «поэтическим» переводом во времена Жуковского.

И наконец, еще одна мнимая дилемма — вопрос: что лежит в основе перевода — литература или язык?

Всякая литература, в том числе и переводная, пользуется языком, но не всякий язык — литература.

Ясно? Однако превратное толкование вопроса о теории перевода как о дисциплине языковедческой с некоторых пор усвоил видный советский теоретик перевода А. В. Федоров и закрепил эту точку зрения в своем «Введении в теорию перевода», которое получило широкое распространение как одобренный учебник. А. В. Федоров настойчиво утверждает в переводе всеобщий примат лингвистики, тогда как в нашем случае, в применении к художественному переводу, правильнее было бы поставить вопрос с головы на ноги и говорить о теории перевода не как о дисциплине исключительно лингвистической, в отрыве от идейно-художественной стороны, а как о проблеме *филологической,* при решении которой надо отправляться от идейно-художественной стороны литературного произведения, потому что именно она определяет выбор языковых средств выражения.

Как нам представляется, теория художественного перевода не должна быть поглощена лингвистикой, не должна стать дисциплиной чисто лингвистической, к чему призывает А. В. Федоров. И как бы высоко ни ставили переводчики авторитет языкознания, они едва

ли откажутся ради него от попыток построить теорию или поэтику художественного перевода.

Язык — первоэлемент и первооснова всякой литературы, в том числе и переводной. Но все зависит от того, кто и как им пользуется. Есть язык — и язык. Умелое пользование словом — главный признак переводческого мастерства. Но когда Горький говорит об уважении к слову, он видит за этим выразительную, образную, сильную, гибкую речь Льва Толстого, Чехова, Лескова, Пришвина. Когда, выступая в качестве лингвостилиста от перевода, говорит о слове А. В. Федоров, он показывает за словом лишь грамматические категории, абстрактные субституты. Когда над словом шаманствовали, скажем, А. Ремизов или Андрей Белый, то у них «видимость того, что слова что-то «значат», заменяет значащие, определенные и понятные слова; манерная игра словом, да к тому же далеко не всегда игра занятная, выступает там, где слово должно служить в своей прямой роли — быть выразителем смысла, *доходящего* до читателя». (Л. А. Булаховский). А у писателей типа Ремизова за формой, звуком, прасмыслом слов теряется выражаемая словом реальность, и получаются фикции от пресловутого «дарвалдая» А. Белого до «лебедей в Лебедяни» С. Маркова[1]. Таким образом, слово слову рознь: есть слово лишь как лингвистическая этикетка или эстетская побрякушка и слово осмысленное, действенное, как заряд большой впечатляющей силы.

В художественном переводе при увлечении чисто языковой стороной, при умалении его литературной, то есть в конечном счете общественной, функции получается на деле ряд художественных просчетов. Таково, например, увлечение корнесловием. Переводчику, конечно, надо знать корень слова, но вовсе не обязательно для него без особой надобности из всего богатства значений слова выбирать непременно корневое значение, что сплошь и рядом делают и сейчас буквалисты; что и сейчас обосновывают некоторые теорети-

---

[1] В стихах его книги «Радуга — река» (1946) «лебеди плывут над Лебедянью», а в «Медыни золотится мед», «птица скопа кружится в Скопине», а «в Серпейске ржавой смерти ждет серп» и т. д.

ки, в частности Л. Боровой в своей рецензии на книгу А. В. Федорова («Дружба народов», 1954, № 4).

Л. Боровой в этой рецензии призывает следовать за мерцанием смыслов, от «недопустимого упрощения» к «светам, блескам, мерцаниям», притом к «подспудным светам» и «блескам», к «чуду» мерцания сквозь «мраки». Слов нет, это увлекательная охота или словесная игра для всякого языковеда и языколюба, но для переводчика такие мерцания — весьма опасный маяк.

В самом деле, что мерцает, например, в словах разных языков за общим понятием «рассвет»? В английском языке dawn по корневому значению просто «день»; to dawn имеет, кроме того, значение «начинать, пробиваться» с мерцающим за ним случаем dawning beard — «пробивающаяся бородка». Остальные синонимы — это сложные слова: day-break, peep of day, sunrise — то есть построения, аналогичные немецкому Morgenrot. Во французском языке: 1) l'aube восходит к латинскому alba — белый, а затем есть и мерцания: l'aubade — утренняя серенада, кошачий концерт, 2) aurore — восходящее к богине зари Авроре. В русском языке — емкое «рассвет», поскольку оно связано со «светом», и чудесная семья слов: заря, зорька, зоренька, заряница, зарница, зарево, озарение, озарять (светом, любовью, улыбкой). Так что же, при переводе учитывать мифологическое мерцание Авроры, или прислушиваться к кошачьему концерту, или тщиться озарить слова другого языка отблеском русской «зари»? Очевидно, нет, и переводчику остается не подбирать межъязыковые синонимы, даже когда их нет, не ловить прасмыслы каждого слова в отдельности, а передавать понятия со всеми оттенками, ограниченными не возможностями данного языка, а художественной волей автора.

В разных языках слова растут от общих корней в разные стороны, и автор иногда не обламывает эти смысловые ветви, подбирая свой букет. Знать и учитывать корневые смыслы надо и автору и переводчику, чтобы лучше разбираться в оттенках текста. Применять эти смыслы в любом случае для переводчика далеко не обязательно. От переводчика художественной литературы требуется не безвольно следовать в словесные дебри корнесловия за болотным огоньком «мерцаний», а зорким глазом художника видеть и, главное,

отбирать оттенки, выражающие в нашем языке творческую волю автора.

Даже тогда, когда в руках искусного мастера применение слова по его корневому или основному значению, при свободе его выбора писателем, законно и может дать свои результаты, для переводчика, при выборе, обусловленном законами разных языков, оно опасно, потому что в разных языках аналогичные слова коренятся в разных языковых и культурных пластах, и механическое перенесение слов ничего не даст, кроме ложных ассоциаций, уводящих читателя далеко в сторону.

Слово в переводе, взятое само по себе, без должного соответствия с действительностью, изображенной в подлиннике, еще далеко не достаточно. Если уж говорить о соответствиях, то важнее соответствия не слов, поскольку одни и те же явления могут в разных языках иметь несовпадающее словесное выражение, а соответствия идейно-образного смысла самых явлений, хотя бы словесное выражение их по внутренним законам разных языков при наложении кальки буквально не совпадало.

Перефразируя положение, обычно применяемое к оригинальному творчеству, можно сказать, что если переводчик не видит за словом того, что видел за ним писатель, то и читатель ничего не увидит за словом, как бы удачно оно ни было выбрано переводчиком.

Трудность в том, что слово это должно соответствовать слову оригинала и не противоречить действительности (если это достигнуто и в оригинале, без чего переводить оригинал едва ли стоит). И трудность эта такова, что в ряде случаев требования жизненности и органичности переводного текста перевешивают желание следовать за автором в его игре на корневых значениях.

Язык — явление общественное. Об определенном значении слова как бы договаривается более или менее широкий круг людей. Однако в том-то и сила искусства, что художник иной раз в границах, установленных общепринятым значением, применяет свой определяющий оттенок и делает это настолько убедительно, что читатель понимает и принимает его словоупотребление без всякой предварительной договоренности. Са-

мая неожиданность иной раз способствует художественному впечатлению.

В отдельных случаях намеренная игра на корневом значении может быть оправдана особым стилистическим заданием — например, каламбурным. Но это редкие и притом редко удающиеся в переводе случаи. Звуковой каламбур обычно слишком тесно связан со своим языком. Вот, например, такой блестящий, чисто шовианский каламбур: «From Public Shaw to Private Shaw» — автограф Бернарда Шоу рядовому Шоу (каким захотел стать под конец жизни пресловутый разведчик Лоуренс). Как же это передать? Неужели — «От публичного Шоу приватному Шоу», с полной утратой смысловой опоры каламбура, который по-английски основан на двойном значении private (рядовой солдат и частный) в противопоставлении public (общественный, знаменитый, известный)? Или, может быть, удовольствоваться скромной игрой на созвучии: «От известного Шоу безвестному Шоу»?

Необходимо твердо различать художественный образ, подлежащий передаче, и языковой образ, часто весьма текучий и недолговечный.

Так, например, в английском языке положение осложняется тем, что почти любое существительное, не меняя своей формы, может стать глаголом. Часто это отрывает слово от корневого значения и переводит его в обобщенное действие, и тогда to sail — значит уже не только to go under sail — «идти под парусом», а и вообще «плыть», в том числе и на пароходе; to tower — не только to stand like a tower — «стоять подобно башне», а просто — «выситься», «громоздиться»; to spoon — не только to eat with a spoon — «есть ложкой», но и просто «есть», «хлебать» (щи, баланду и пр.); to ship — вообще «перевозить».

В разных языках — разное ощущение и критерии образности, а также разные средства для ее выражения. По-русски такие образы для простого понятия «опускаться» как «приземлился на воду», «приземлился на луну», звучали бы смешно. По-английски to land, landing обозначало раньше только высадку с воды на сушу, но потом стало означать и приземление самолета с воздуха, а наконец и посадку гидроплана на воду, то есть «приземление на *в о д у*», — и это звучит

по-английски вполне естественно, но только по-английски.

Конечно, и в таких случаях не приходится довольствоваться первоначальным словарным значением, но передавать эти смысловые оттенки другими средствами. Ту же смысловую сумму другой стилистической монетой.

На практике, чтобы передать фразу, надо сначала забыть вообще всякие прасмыслы и отвлечься от данной языковой формы в чужом языке. А проповедуя прасмысл, легко договориться и до требования перевода идиомов также по корневому их значению. Но если давать в переводе с английского: «Он не успел сказать Джек Робинсон» — в смысле «он оглянуться не успел», — то надо было бы точно так же буквально переводить на другие языки такие русские идиомы, как «ни в зуб толкнуть», «через пень-колоду», «как пить дать», «ни к селу ни к городу», «черта с два» и т. п. Однако глубоко ошибутся те, кто понадеется, что из этого в переводе что-нибудь получится. Черта с два! Ни черта не получится.

Вернее искать и вскрывать в слове не мертвые и давно похороненные в нем прасмыслы, а новые возможности, таящиеся в слове, как в зерне, и прорастающие на живой ниве живой речи, в общении с другими словами.

Формалисты в свое время упорно цеплялись за национально ограниченные языковые особенности грамматического строя, за псевдоисторическую семантику. Таков, например, призрак пресловутой внутренней формы слова. Но ведь в нашей речи стрелок давно уже оторвался от корня «стрела», и сейчас стреляют по преимуществу из ружей и пушек, хороший вкус прямо не соотносится с «куском», красные чернила — с понятием «чернить» и т. п. Увлечение словообразом или прасмыслом или неумеренное обыгрывание корневого, чуть ли не индоевропейского смысла, которым механически подменяли живой образ, — это, по существу, новое обличье все той же тенденции.

Как вспоминает К. Федин, А. М. Горький говорил об А. Ремизове: «...он каждое слово воспринимает как образ, и потому его словопись без*о*бразна, — не жи-

вопись, а именно словопись. Он пишет не рассказы, а — псалмы, акафисты» [1].

Возражая против того, что Фейербах, исходя из корня слова, определял религию как связь человека с богом, Энгельс писал: «Слово религия происходит от religare и его первоначальное значение — связь. Следовательно, всякая взаимная связь двух людей есть религия. Подобные этимологические фокусы представляют собой последнюю лазейку идеалистической философии. Словам приписывается не то значение, какое они получили путем исторического развития их действительного употребления, а то, какое они должны были бы иметь в силу своего происхождения» [2].

Точно так же и переводя художественную литературу, не следует забывать, что, как правильно говорит в своих «Очерках по языкознанию» Р. А. Будагов, в большинстве случаев «общественная функция слова подчиняет себе его первоначальную внутреннюю форму». И наоборот, игра с прасмыслом возрождает в иных случаях «этимологические фокусы» — «последнюю лазейку идеалистической философии». Без нужды оживляя давно умершие идиомы, глашатаи прасмыслов в то же время упускают главное — передачу идейной сути и живые человеческие образы.

Советские переводчики ценят и уважают науку о языке. Они не признают специфического «переводческого» языка и считают, что для переводчика в этом отношении не должно быть никаких скидок по сравнению с писателем. Они все время на деле заботятся о чистоте, остроте, смысловой точности, силе, гибкости и выразительности языка. Имея дело с произведениями величайших мастеров языка, они как мастера языкового воплощения в иных случаях могут и обогатить чем-нибудь родной язык. Они пристально изучают своеобычные повадки языка, в угоду которым требуются, например, в разных временах и видах того же глагола разные падежи: «ты заслужил (что?) похвалу», но «ты заслуживаешь (чего?) порицания». Но слово для них не вещь в себе, не карточка в архивных каталогах или в

---

[1] Конст. Федин. Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 9. М., Гослитиздат, 1962, стр. 237.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 293.

копилке лингвостилиста, а вещь для литературы, слово живое, выражающее все смысловое и образное богатство писательского языка.

Но главная задача и основная трудность художественного перевода все же не в воспроизведении языковых, а тем более структурно-языковых элементов чужой речи (это азбука!), а в том, чтобы, учтя несовпадение языковых систем, художественно воссоздать совокупность образов подлинника.

Для переводчиков художественной литературы язык особенно важен именно в литературном отношении, со стороны его стилевых, изобразительных и выразительных средств, обусловленных его особой литературной функцией.

Мне кажется, что надо не противопоставлять язык литературе, а использовать и то и другое в интересах художественного перевода. В пределах филологического изучения найдут себе место все виды анализа и синтеза. Дело только в том, чтобы своевременно и правильно ими пользоваться.

Предварительный литературоведческий анализ должен определить основные стилевые особенности автора, его выбор выразительных средств. Предварительный лингвистический анализ должен указать их языковую специфику. Затем наступает решающий момент — выбор нужных выразительных средств русского языка, определяемый литературным критерием. И наконец, на всем протяжении работы идет обогащение и оживление этих средств из всего запаса нашей русской языковой палитры.

Не совсем понятно, зачем при этом понадобилась монополия одной науки — лингвистики; плодотворнее было бы не отлучение художественного перевода от литературы, а призыв к сотрудничеству, к освещению вопроса с разных сторон.

Для переводчика теоретическое осмысление может быть еще необходимее, чем для писателя. Писатель более свободен в выборе языковых средств, его ограничивает только собственный замысел и жизнь и законы родного языка. У переводчика выбор языковых средств предопределен литературным явлением — языком подлинника, и обязательное для переводчика изучение литературной его специфики может быть осуществлено

только методом науки о литературе, без чего невозможен и отбор тех или иных средств языкового выражения.

Умение применить языковедческий анализ — это необходимый, но лишь предварительный этап перевода. Нам памятны талантливые разборы академика Щербы, весьма ценные отдельные попытки объяснительного чтения, экскурсы в историческую стилистику, но от всего этого еще далеко до той целостной поэтики художественного перевода, которая может помочь творчески воссоздать подлинник на другом языке.

Уже предварительный анализ должен вскрыть литературные закономерности, которые определяют собою выбор языковых средств, а далее все явственнее вступают в силу чисто литературные критерии (стиль эпохи, стиль литературной школы, индивидуально-художественный стиль автора, особенности данного произведения).

Языковые закономерности распространяются на литературный перевод в той же степени, как и на любое литературное произведение, а разве оригинальную книгу мы изучаем только с лингвистической точки зрения?

Абстрактное изучение языковых приемов и стилистических фигур (когда в одном ряду оцениваются примеры из Корнеля и Гюго, Мериме и Диккенса. Анатоля Франса и Драйзера) — это отголосок старой теории словесности, а не новая теория художественного перевода.

Только конкретно-историческое, литературоведческое изучение дает возможность построить поэтику художественного перевода, говорить о методе и стиле художественного перевода, включить переводную книгу в общий строй литературы и требовать от критики внимания к языку перевода.

Литературоведческий подход к изучению художественного перевода у нас почему-то считается делом новым, спорным и неясным, хотя существует уже давняя и оправдавшая себя традиция. Вопрос лишь в том, чтобы продолжить на новом этапе и с новыми силами ту эстафету, которую открыли монографические статьи Белинского о переводе «Гамлета», Тургенева о переводе «Фауста», Добролюбова о Беранже, М. Лавренского

о фетовском переводе «Юлия Цезаря», К. И. Чуковского о переводах Уитмена, Шевченко, В. Александрова о Шелли и др. Однако эстафета почти приостановилась, а жаль! Ведь каждая из этих статей для своего времени была событием, значение которого нам даже трудно сейчас учесть. Едва ли статья о переводе «Юлия Цезаря» убедила Фета, но возможно, что многих талантливых переводчиков она предостерегла от подражания Фету.

Для лингвостилистов изучения проблемы языковых соответствий хватит не на одно поколение исследователей, тогда как нескольких хороших и конкретных литературоведческих статей о переводе было бы Достаточно, чтобы оживить и поставить на ноги литературный подход, который явно отстает от лингвостилистических увлечений.

Нам необходима серия опытов, которая проверила бы сегодняшние возможности литературного анализа перевода. Необходимы монографические работы с конкретным изучением либо стиля переводов произведений определенного автора, либо переводческой манеры определенного переводчика.

С другой стороны, впредь необходимо добиваться, чтобы ни один новый, значительный или даже просто показательный в том или ином отношении перевод не проходил без разбора в печати.

Если будет наконец осуществлено планомерное изучение литературной специфики художественного перевода, мы получим возможность доказательно говорить в литературном плане об историко-литературных стилях и особо о методе перевода — реалистическом, импрессионистическом, натуралистическом. Это необходимо прежде всего для того, чтобы называть вещи их настоящими именами и не определять их значимость только ничего не значащими вкусовыми оценками: плохо — хорошо.

Таким образом, тормозит дело перевода не просто отсутствие или отставание теории, но и уклонение ее от верного пути, с которого она уводит за собой и практику. Когда книга переведена плохо от беспомощности, это очень грустно, но чего тут спросишь, на нет и суда нет. А вот когда переводят плохо, следуя принципу: «Пусть неурожай, но по всем правилам», тогда прихо-

дится бить тревогу. Ведь тут тоже проявляется своеобразное единство теории с практикой, и налицо достаточно примеров, когда ложная теория уводит переводчика с правильного пути и творчески иссушает его.

Мне кажется, что большие знания, опыт и силы, потраченные на это надуманное теоретизирование, могли бы найти лучшее применение. Ведь нам всем сообща еще надо разработать теорию или поэтику художественного перевода, опирающуюся на достижения советского языкознания и не менее тесно связанную с нашим советским литературоведением; теорию, конкретно изучающую способы отбора в определенных исторических условиях определенных средств выражения; теорию, помогающую переводчику ставить перед собой высокие идейно-художественные цели и достигать их в своей практической работе.

1955



(Заметки о стиле переводческой работы)

1. АВТОР И ПЕРЕВОДЧИК

Перевод — двухсторонний процесс. При рассмотрении его никак не исключишь автора подлинника. Не ты написал, но автор — так изволь за ним следовать на всех стадиях твоей работы. Писатель волен сам выбирать границы своей фантазии. Он может писать научный исторический роман или утопию, а не то — лирическую исповедь. И материал для него — весь мир. Переводчик ограничен в выборе: мир переводчика замкнут в пределах страниц подлинника, это мир, уже отраженный в зеркале автора. Переводчик строже ограничен законами и науки, и творчества, и языка, и поэзии. Отсюда возникает иногда теория фатальной связанности, пессимистическая точка зрения, по которой перевод — это смертельная схватка переводчика с автором. В ней будто бы один из противников неизбежно гибнет как творческая личность. Конечно, схватившись один на один с Гёте или Шекспиром, не мудрено охрометь. Возможны случаи, когда в результате схватки возникает хромой, ковыляющий на обе ноги перевод, но в целом это пораженческая, бесперспективная теория.

Само собой, перевод — это вызов, соревнование, борьба с неподатливым материалом, но не с целью подчинения противника и не ценою собственного растворения без остатка, это борьба за подлинник, соревнование с ним к вящей его славе и чести.

При правильном, органическом выборе *своего* автора, по душевной склонности, перевод вовсе не вражда, не поединок роковой, а (как это было подчеркнуто в содокладе о художественном переводе на Втором съезде писателей) — дружба, договоренность, понимание с полуслова. Наивысшая победа переводческой личности вовсе не в том, чтобы подгонять текст автора под свой почерк, а в том, чтобы быть соизмеримым или хотя бы найти общий язык с автором. Наивысшая заслуга — исходить не из эгоистической конкуренции с автором, а из дружеского сотрудничества с ним в интересах и его и читателя.

Конечно, в известных случаях возникает вопрос о соизмеримости талантов. Возможны случаи, когда крупная индивидуальность автора своей громадой может подавить переводчика и, не увидев заоблачной вершины, он будет фотографировать лишь подножие горы. Творчество Льва Толстого на разных его этапах почти одновременно совмещало образность «Казаков» и аналитику «Юности», Вронского и Каратаева, Ивана Ильича и Хаджи Мурата, и остается только от души посочувствовать польской переводчице Казимире Иллакович, которая увидела прежде всего «убогий» светский язык романа «Анна Каренина», а в остальном лишь «шарость и нудярство» (серость и скуку), и решила, что Толстого нужно либо переводить с французского, либо, «перекрестившись», следовать за всеми его «что» и «который».

Действительно, чтобы разговаривать с автором-исполином, нужно самому расти и стараться стать с ним вровень, хотя бы в отношении слога. Однако у нас настолько повысилась общая культура перевода, что это позволяет теперь переводчику браться за оригинал, которого уже касались руки таких талантов, как Жуковский, Иван Козлов, Майков, Бунин, и при этом иногда делать шаг вперед. Вспомним Бёрнса в переводе Маршака, грузинских поэтов и Шиллера в переводе Заболоцкого, Байрона, Ронсара и Мицкевича в переводе

Левика. Переводчику надо быть не только соизмеримым с автором, но и выбирать себе автора «по душе». При всем уважении к абстрактному, универсальному, всеобъемлющему мастерству иного переводчика, все же очень важно для него некое «сродство душ» с автором (пример Жуковского, Курочкина).

При избирательном сродстве предполагается не всеядность, а своя определенная точка зрения. Переводчик имеет право выбирать себе автора, но ему при этом надо знать, с кем дружить, и не злоупотреблять этой дружбой в ущерб ни автору, ни читателю.

Всякая бывает дружба. Нельзя предавать великих друзей. Однако еще вреднее сотворить себе кумира из снегового истукана. Во имя ложно понятого долга по отношению к автору нет оснований незрелый или небрежный текст делать глубоким и ярким — это во всех отношениях вредная фальсификация. Со свойственной им прямотой и решительностью об этом говорили и Белинский и Салтыков-Щедрин. Белинский: «Предосадно читать дурные книги, хорошо переведенные: это все равно, что читать хорошую книгу, дурно переведенную» [1]. Салтыков-Щедрин: «По моему мнению, глупые пьесы следует играть как можно сквернее: это обязанность всякого уважающего себя актера. От этого может произойти тройная польза: во-первых, прекратится систематическое обольщение публики каким-то мнимым блеском, закрывающим собой положительную дребедень; во-вторых, это отвадит плохих авторов от привычки ставить дрянные пьесы на сцену, и, в-третьих, через это воздастся действительная дань уважения искусству» [2].

Несмотря на парадоксальность, сказано это очень убедительно.

Конечно, бывает, что косноязычного писателя может в известной мере выручить интересный сюжет, психологическая глубина, эмоциональная заразительность темы или характера, а иногда само косноязычие — как сознательная или хотя бы неотъемлемая сто-

---

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. И. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 466.

[2] М. Е. Салтыков-Щедрин. Собрание сочинений в 20-ти томах, т. 5. М., «Художественная литература», 1966, стр. 150.

рона его стиля. Но переводчик должен быть мастером своего дела, даже для того, чтобы без ущерба для русского языка передать самое косноязычие такого автора.

Но если есть в прозе или в стихах настоящая поэзия, которая вызывает переводчика на подлинное творчество, то нужно ли столь жестко регламентировать творческую инициативу, когда она тактично проявляется в духе автора, в ключе его речи? Этот вопрос вставал во времена Жуковского и все еще не снят с повестки дня.

Есть большие мастера, сознающие, сколько хорошего можно дать в переводе, и они говорят, например: обычно столько теряешь при переводе, что для того, чтобы перевод выжил как поэтическое произведение, приходится добиваться хотя бы прозрачной четкости, отцеживая мутные примеси.

И тогда автор или критик либо жалуются на произвольность перевода, либо отдают должное находчивости переводчика.

Видя в переводе те же слова, мысли, национальные особенности, но не находя в нем главного — накала мысли, душевной глубины и сердечного жара, читатели перевода — в том числе автор и критики — не прощают этого переводчику, зато они признают смягчающие обстоятельства, они готовы простить некоторые неизбежные отступления и вольности, помогающие пониманию и восприятию оригинала.

Признав такую точку зрения, можно допустить, что, скажем, и Гёте едва ли настаивал бы на сохранении в переводе своих «Vögelein im Walde», если Лермонтов и без птичек, в своих глубоко личных образах «дороги» и «листов», ощутимо дает контраст живой, земной тишины и смятенной души человека, чающего умиротворения в покое природы.

При подходе к подлиннику, характерном для Жуковского и Лермонтова, нередки случаи, когда перевод выявляет и собственные творческие данные переводчика, который иной раз вкладывает в эту работу все лучшее, на что он способен, и порой поднимается при этом выше обычного уровня своего оригинального творчества.

Глубина и многогранность текста дает возможность

разных и по-разному хороших истолкований. В числе почти сорока русских переводов «Гамлета» есть несколько несомненно хороших, но в одном лучше раскрыты мысли знаменитых монологов, в другом — пронзительная горечь песен Офелии, в третьем — юмор Полония и могильщиков и сыновняя мягкость Гамлета.

Такие подступы с разных сторон яснее показывают разные грани подлинника, и у читателя получается, так сказать, объемное, стереоскопическое восприятие. В этом отношении прав английский переводчик Теодор Савори, утверждая, что «два перевода той же книги дают для ее понимания даже не вдвое, а вчетверо больше».

Когда индивидуальность переводчика в каком-нибудь отношении несоизмерима с многообразной громадой автора, перевод обычно искажает подлинник или, в лучшем случае, может показать только некоторые его грани. Когда иной переводчик берется за явно непосильного для него автора, то у читателя, естественно, возникает тревога за этого автора.

Да и в самом истолковании надо различать *погрешности* и *смертные грехи.* Вероятно, Диккенс пожурил бы Иринарха «Вреденского» за «подовые пироги», «горемычного Яшу» и пр., но, еще вероятнее, он *проклял* бы Ранцова и его последователей за обесчеловечивание героев, за бесконечную нудную жвачку. Значит ли это, что надо пассивно дожидаться конгениального перевода? Вовсе нет: путь к нему расчищают и предтечи, но не надо на каждом этапе считать каждый перевод непогрешимым и окончательным.

Жизнь перевода обычно короче жизни подлинника. И если установилась бы правильно понятая традиция последовательных переводов, то возможно, что при этом все более сокращалась бы амплитуда отклонения от подлинника и было бы когда-нибудь достигнуто наибольшее из возможных приближений к нему. Уходя в прошлое, подлинник становится трудным для перевода, но самый отсев веков ставит и особые задачи — сохранить в основном то, что пережило века.

При статическом подходе оказывается, что если существует несколько переводов, отражающих каждый

только одну грань подлинника, то надо еще одну, собирающую линзу, некий обобщенный, завершающий перевод. Однако это почти невозможное пожелание достигнуть абстрактной адекватности. Но так ли безнадежно положение? Нет. При строго выверенных допусках обычно вполне достаточно реалистически понятой верности подлиннику. Когда смотришь в солнечный день на снег, то хотя каждая снежинка преломляет полный спектр, но с одной точки видишь только один цвет, и лишь при движении отдельная снежинка может дать всю радугу спектра. Такое движение и есть разные точки зрения последовательных переводов, и подобное динамическое понимание вовсе не исключает яркого индивидуального воссоздания каждой из граней.

Борьба идет не за механическое сближение похожести в сходно плохих переводах. Если каждый следующий перевод, не повторяя ошибок предыдущего, по-своему шлифует еще одну грань, то, вообще говоря, возможно творческое приближение по-разному хороших переводов к более или менее общеприемлемому пониманию подлинника.

Чем крупнее и талантливее переводимый автор, чем своеобразнее и труднее его текст, тем больших усилий требует его передача, тем длиннее и дольше путь к полноценному его переводу, тем необходимее оказываются повторные подступы с разных сторон, через ряд последовательных переводов, но зато тем значительнее масштаб возможных уклонений и ошибок.

2. ПЕРЕВОДЧИК И ЕГО РУКОПИСЬ

Переводчик — понятие отнюдь не абсолютное или непререкаемое. Во-первых, как говорится, «есть мужик и мужик». Если не дал бог таланта, то на нет и суда нет, но многое зависит от требовательности к себе и от окружающего уровня переводческой культуры.

Не каждый переводчик обязательно должен быть теоретиком, но он обязан сознательно подходить к своему делу. Он должен использовать достижения теории, умело применять в практике перевода законы и данные науки о языке и науки о литературе.

Для переводчика важно не теоретизирование само по себе, не теория ради теории. Нет, теория для не-

го — это, в сущности, осмысленное и обоснованное понимание своих целей и задач. Это руководство к действию, это боевое оружие в борьбе за полноценный перевод.

Пушкин говорил, что вдохновение требуется и в геометрии. Это так, но строгий расчет нужен и в поэзии. Словом, и в науке и в искусстве одинаково нужна все та же пушкинская сообразность и соразмерность, умелая координация научных и творческих данных.

Как и писателю, расчет переводчику нужен в расчленении и последовательной постановке задач, в выборе направления главного удара, то на смысловую, то на образную, то на эмоциональную сторону; в выборе способа атаки: то в лоб, напролом, то маневром, в обход, то долговременной осадой, — то есть сообразно данным условиям. А вдохновение — оно в том взаимодействии всех слагаемых, которое помогает выбираться из тактического тупика на стратегический простор. Необходимость рождает возможность.

Грубо говоря: скажем, возобладавший в переводчике филолог упирается в языковую идиому, якобы непереводимую буквально, и хорошо, когда другая его ипостась — писатель — находит выход в пределах контекста, воссоздавая сходный языковой или стилистический образ. И наоборот, возобладавший в переводчике эмпирик, случается, не понимает, не ощущает природы данного образа или явления, и хорошо, если пробудившийся в нем энциклопедист поможет ему разобраться в корнях явления, раскрыть языковой, бытовой, исторический контекст.

И в том и в другом случае надо свои знания и. навыки применять на деле, быть практиком. Так, переводчику полезно знать, что слова «child», «Kind» и «чадо» исходят из одного корня, а «enfant» из другого, но это еще не резон, чтобы, скажем, «Childe Harold» переводить как «Чадо Гарольд», и переводчику еще важнее знать всю гамму русских обозначений для понятия «ребенок»: дитя, младенец, малютка, малыш, крошка, чадо, отпрыск, сын, сынок, сынишка, мальчик, малец, мальчуган, мальчишка, парнишка, молокосос, щенок, сопляк и т. д. — и уметь найти среди них нужное для данного контекста слово. Я здесь намеренно огрубляю пример, но надеюсь, что читателю будет ясно, о чем

идет речь и что от простейших вопросов лексики это распространяется и на сложнейшие вопросы фразеологии, синтаксиса и пр.

Иногда приходится быть историком и социологом-практиком. Работая над книгой о жизни в США, переводчику, может быть, придется в соответствии с оттенком подлинника и в зависимости от контекста (иронического, полемического или прямой речи) употребить при переводе одно из выражений американских обозревателей: спад, циклический спад, депрессия, замедление, понижение, циклическое понижение, понижательная тенденция, поворот к снижению, неустойчивый период, периодическое колебание, циклическое колебание, небольшое циклическое колебание при постоянном росте, колебательное урегулирование, повторяющееся урегулирование, небольшое циклическое урегулирование, здоровое урегулирование, утряхивание, выравнивание, движение по боковой, — но при этом переводчик должен знать, что все это, в сущности, обозначает попросту «кризис» в той или иной его стадии.

Есть некоторые специфические данные, которые обязательны для переводчика. Это, например, обостренное чувство стиля, способность к самоограничению, наконец, энциклопедизм. Скажем, переводишь с английского: казалось бы, достаточно знания Англии или США, их литературы и языка, быта; но вот надо переводить с английского «Джордано Бруно» Д. Линдсея, или книгу об Ирландии (с гельскими цитатами), или о средневековом театре, или о ловле большой рыбы — и твоих знаний оказывается недостаточно.

Переводчик должен *знать* действительность, отраженную в подлиннике, и идти туда вместе с автором от его текста, а *поняв* автора, понять и читателя, знать его мироощущение и восприятие и *уметь* в своем переводе довести до читателя своеобразие подлинника.

Не надо забывать, что в ходе подготовительного процесса все это располагается обычно в хронологическом порядке: надо заранее и широко знать язык, литературу, страну, чтобы понять стиль автора в целом, чтобы суметь перевести данную его книгу. Однако в непосредственном процессе перевода все три момента обычно совпадают, должны сработать на месте и вовремя. Знать смысл, понять подтекст, суметь передать

своеобразие оригинала — это и значит по-настоящему перевести подлинник.

В области информационного перевода момент знания преобладает над умением. Для научно-технического переводчика-информатора в ряде случаев достаточно знания языка и своего предмета. И профессия такого переводчика несомненно полезное ремесло. От журнального и газетного работника требуется к тому же элементарная образованность.

В очень интересно составленном шестом номере «Иностранной литературы» за 1957 год есть одна строка на странице 235 и примечание к ней, интересные в особом отношении. В строке стоит «Old long Syne», в примечании — «Долговязый старина Сайн (англ.)», то есть что ни слово, то ошибка. И если даже эта ошибка объясняется тем, что перевод всей вещи сделан с чешского, то спросить-то ведь можно. Немножко зная язык, переводчик догадался бы, что эти три слова равны английскому: since long ago = old long since = шотландскому: auld lang syne — в смысле: давнее, прошлое, былые годы, старые дни. Немножко зная даже не литературу, а действительность, он вспомнил бы, что это не что иное, как заглавие и припев знаменитой, всемирно известной «Застольной» Бёрнса, которую поют в Англии при каждой дружеской встрече. А заглянув в перевод С. Маршака, он увидел бы и творческое решение, при котором, не переводя всех слов, Маршак варьирует припев, давая: «За дружбу прежних дней», «За счастье юных дней», то есть подчеркивает мысль подлинника: за все хорошее в былом, за дружбу, за счастье, за юность.

К сожалению, можно привести много примеров механического, вербального перевода. Так, в «Литературной газете» от 15 июня 1957 года дана была информация о новом романе У. Фолкнера. В ней говорилось, что вслед за первым романом трилогии «Гамлет» вышел и второй — «Город». Читатель, знающий английский язык, мог почувствовать здесь что-то неладное, а знающий английское заглавие романа Фолкнера «The Hamlet» мог бы и объяснить, в чем дело. В английском языке артикль перед собственным именем не ставится. Но предположим, что грамматический сигнал не сработал. Тогда вдумчивый переводчик, узнавший из

той же заметки, что речь идет о вторжении на американский Юг дельцов-янки, второй ступенью которого является завоевание города, мог бы сообразить, что процесс этот, естественно, начался где-то в деревне. И действительно, the hamlet по-английски значит «деревенька». Примеры эти показывают, насколько нужны даже для информационного перевода хорошие переводчики и хорошие редакторы перевода.

Однако для художественного перевода грамотность — это необходимое, даже непременное, но далеко не достаточное условие.

Представьте, что о переводе сонетов Шекспира будет дано заключение: «Согласно экспертизе, перевод этот грамотен и подлежит оплате» (а ведь именно так оправдывало Издательство литературы на иностранных языках плохой перевод «Двенадцати месяцев» С. Я. Маршака на английский язык). Горе тому издательству, выпускающему художественную литературу, которое на подобных экспертизах строило бы свою издательскую политику! Читатель вслед за Белинским хочет не только судить о поэзии, недоступной ему по незнанию языка, но и наслаждаться ею.

У переводчика копииста-имитатора перевешивает момент аналитический. В лучшем случае это изощренное переводческое мастерство ради мастерства, для читателей дегустаторов и снобов, знающих язык подлинника. В других случаях это просто равнодушный слепок, копия. И опять-таки горе тому издательству, выпускающему художественную литературу, которое задержалось бы на этом этапе, как это случилось в свое время с издательством «Academia», потому что рано или поздно обнаружилось бы, что у издательства есть переводы, но нет для них читателей, потому что читатели сейчас требуют, чтобы им показывали великих писателей, живых и бессмертных в своих творениях, а не посмертные их маски. В худших случаях такой перевод-пересмешник доходит до обезьяньего передразнивания подлинника. И тогда не поможет никакое мастерство ради мастерства. Дело требует от переводчика быть не только аналитическим исследователем частностей, но и художником, воссоздающим целое, делающим подлинник достоянием русской словесности.

И только в случае творческом можно говорить «о высоком искусстве» перевода, искусстве, налагающем на переводчика великую ответственность.

Конечно, ничего не надо делать плохо, но плохо переводить особенно опасно. Когда сам что-нибудь напишешь, это может быть единственный в своем роде, неповторимо плохой опус, но он всецело на твоей совести. А вот когда плохо переводишь Гёте, Шекспира, Диккенса или Байрона, на тебя ложится ответ не только за собственную работу, но и за искажение великих образцов.

Не то что плохо, но и хуже предыдущих переводов переводить не стоит.

Не хуже — честь невелика.
Не лучше — вот в чем горе.

Перевод — дело не безразличное и не безвредное. Перевод может оживить несправедливо забытый подлинник, но может и умертвить или надолго скрыть от читателя то, чем жив подлинник.

На очередь выдвигается сейчас проблема переводческого мастерства и, в частности, индивидуальность переводчика. Это и закономерно и своевременно. Ведь сколько бы ни говорили о полном растворении переводчика в тексте подлинника, гони природу в дверь — она влетит в окно. Без индивидуальности нет творчества, а без творческого подхода нет настоящего художественного мастерства.

Но чуть переступишь грань — сказывается та цепь, которою переводчик прикован к оригиналу. А если порвет переводчик эту цепь, он этим не обретет вольности, даже впав в произвольность трактовки. И лопнувшая цепь больно ударит и по автору, а в конечном счете и по переводчику. Произвольность всегда отомстит за себя, но особенно разительно это при работе над текстами великих классиков.

Переводчик, конечно, имеет право добиваться обоснованной свободы, но «хартию переводческих вольностей», свое право на даруемые ею права и обязанности надо обосновать и защитить перед читателем, а поло-

жения этой двусторонней хартии очень зыбки, но и крайне суровы.

Ведь хартия переводческих вольностей — это тоже конституционный закон, тоже результат двусторонней договоренности. «Только закон может дать нам свободу», — говорит Гёте. Все дело в том, какой закон себе поставить, и в том, как его выполнять.

Само собой, на каждом этапе борьбы за новое надо придерживаться каких-то разумных норм, учитывающих верно понятую традицию, проверяемых и обогащаемых жизнью. Но не надо забывать, что цель всегда впереди и что при абстрактной постановке вопроса всегда существует опасность из живой нормы сделать догму, пусть это будет даже догма так называемой переводческой свободы. Ведь нельзя считать, что единственное достояние переводческой личности — это ее права. Права эти неотделимы от обязанностей перед автором, перед подлинником, перед читателем.

И, как осознанная необходимость, свобода всегда диктуется определенными условиями. Мера этой свободы — обязательное следование подлиннику, историческая обусловленность, уровень переводческой культуры и т. п. Мера необходимости — обязательная естественность родного языка переводной книги.

Необходимость подчинения подлиннику побуждает хорошего переводчика сохранять все то, что сохранить возможно, и с возможной неприкосновенностью в его переводе остаются как основа: вся идейно-смысловая сторона, композиционные соотношения, образная система, художественные особенности речи (речевая характеристика, интонация, темп, языковые приметы времени), особенности местного колорита (без нажима и выпячивания, тактичным вкраплением или намеком) — словом, все то, что помогает, избежав стертого, серого, средне-грамматического языка, передать художественное своеобразие подлинника.

Только глубокое знание возможностей своего языка и соблюдение его законов обусловливают свободное владение им и являются одним из признаков того настоящего мастерства, при котором мастерства уже не замечаешь.

Однако кроме закона свободы трактовки и естественности языка есть и законная требовательность пе-

реводчика к себе. Правда, некоторые крупные поэты, берясь за перевод, наступали на горло своей песне и в погоне за ложно понятой точностью попадали в тупик. У других поэтов, притом из числа самых талантливых и чутких, эта требовательность к себе иногда доходила до того, что они складывали оружие и отказывались от перевода.

Но когда крупные поэты старались отойти от подлинника на должное расстояние, отойти, чтобы приблизиться, чтобы охватить единым взором, не упуская из поля зрения существенных деталей, тогда они вырывались из тупика на простор правильно понятой точности и добивались верности подлиннику. В этих случаях, иногда жертвуя некоторыми национальными черточками подлинника, отдаляющими от него иноязычного читателя, они схватывали то главное, роднящее, что побуждает читателя полюбить переводимого автора.

Под этим углом можно определить одну из целей перевода так: чтобы, не переставая быть иноземцем, автор говорил с читателем по-русски, не ломаным жаргоном, а своим полноценным языком и образами. А одну из опасностей, подстерегающих переводчика, определить как случай, когда автор, перестав быть иноземцем, не научился бы говорить и по-русски, но стал некоей переводческой персоной, которая фигуры не имеет и говорит небывалым, переводческим языком, тогда как надо, чтобы он говорил и по-своему и по-русски.

Таким образом, в число прав переводчика входит свобода в самом строгом и высоком смысле этого обязывающего понятия.

Вопрос о творческих правах переводчика очень сложен. Мало признать за переводчиком право на индивидуальность, надо определить границы ее. В чем основная сфера проявления творческой личности переводчика? Во-первых, это выбор автора и произведения, о чем уже говорилось. Затем это трактовка подлинника переводчиком. Основная целевая установка, которая определяет весь тон перевода. Наконец, нахождение равнодействующей свободы и необходимости и определение допусков в широкой гамме от перевода академического до вольного подражания. Наш язык позволяет

очень точно определять все оттенки этой гаммы, говоря о переводе: дословном, копирующем, буквальном, имитирующем, воспроизводящем, воссоздающем, перевыражающем — и дальше, уже за пределами собственно перевода, пересказ, изложение, вариации на тему.

Как целевой установкой, так и характером интерпретации определяется выбор выразительных языковых средств. Художественный перевод можно рассматривать как творческую деятельность в сфере языка, но не всегда переводчику поможет словотворчество ради словотворчества, изобретение неологизмов, выискивание старых, редких словечек. Не всегда плодотворна будет даже помощь Даля, Михельсона, всей сокровищницы областных и местных речений. Здесь нужна очень большая культура языка, такт и вкус.

А кроме того, «чисто языковой» вопрос выбора слов и грамматической категории подводит к чисто литературоведческой проблеме стиля, которым и определяется выбор слова.

Да, индивидуальность переводчика выражается и в стиле перевода. Все дело в том, как его понимать. Оригинальничающие стиляги от перевода стремятся, особенно поначалу, сразу выработать свою «манеру». Именно ее они объявляют стилем перевода. В ущерб автору, вместо его живой и образной речи, получается ассортимент собственных вульгаризмов переводчика или ходовых условно-литературных штампов, то есть вариант все того же переводческого языка, к которому пристраиваются и прочие его слагаемые: натянутая, связанная интонация, искусственно подогнанные под рифму слова и пр.

Необоснованные притязания на свою «манеру» похожи на орнаментальные завитушки, росчерк под текстом: это, мол, я переводил, пожалуйста, не смещайте с другими. В таких случаях личное пристрастие переводчика уже не ограничивается выбором подлинника, а перерастает в штамповку его своей личной печаткой. Конечно, начинающий переводчик может ограничиться таким штампом, но, предостерегая переводчиков, особенно молодых, от необоснованных и преждевременных притязаний на собственную «манеру», нужно всячески помогать им как можно скорее найти свое творческое лицо, по которому сразу определишь работу

многих хороших и талантливых переводчиков. Черты этого лица формирует не только талант, но и жизненный и литературный опыт, и, когда черты эти определились, открываются еще более широкие границы зрелого мастерства, устойчивой, неповторимой, *своей* переводческой манеры, которая отличает многие работы лучших наших переводчиков.

Отдавая в полной мере дань их личному таланту, не приходится забывать, что каждый из них соразмерял свой собственный путь с направлением и стилем переводческой школы своей страны и своего времени. Каждый переводчик — человек своей эпохи и сохраняет вместе с читателем право на современное прочтение подлинника, — говоря словами Гоголя, право взглянуть на него «свежими, нынешними очами».

При переводе возникает некоторая двойственность, весьма осложняющая задачу переводчика. Ведь, не ослабляя требований в отношении общего соответствия с изображенной в подлиннике действительностью, будь она реальная или сказочная, то есть оставаясь реалистом, переводчик должен передавать стилистическую форму автора в соответствии с его творческой манерой. Реалистическим можно условно назвать перевод, который достигает верности и близости к оригиналу, когда переводчик старается воспроизвести средствами своего языка то, как отражает подлинник правду действительности, увиденную и переводчиком не внешне и формально, а творчески и переданную начиная с основного и главного и вплоть до существенных деталей.

Все это проявляется и в сфере чисто языковой, и в сфере образной, художественной.

Сначала о языке. Вспомним, что еще Ян Коменский стремился учить «не словам, не терминам, не понятиям, подобным коре или одежде, а самим предметам знания, вещам материального мира», как предметной первооснове, которая лишь позднее получает свое наименование в слове. В наши дни подобное явление проанализировал П. Назарян, исследуя обратный перевод некоторых искусственно созданных армянских неологизмов. Он показал, как простые повседневные явления облекаются при этом в тяжелые архаические доспехи. Так, например, чтобы обозначить понятие «политика», взяли армянские корни: «город» (по аналогии с грече-

ским корнем «полис») и «ведение» — и получилось громоздкое слово «кахакаканутюн», буквально означающее «городоведение». Другой армянский неологизм, для обозначения понятия «тонкий картон», звучит при обратном переводе совсем неуклюже — как «тонкая толстобумага». Эта логическая, а не образная условность отличает подобные неологизмы от органически возникших слов. Ведь, как правильно замечает П. Назарян, «в силу законов внутреннего развития языка, слова со временем утрачивают этимологическую буквальную значимость (значение), приобретают новый смысл, новое качество». А цель реалистического перевода не в транслитерации или этимологическом раскрытии условного термина, а в доведении до читателя зримого и осязательного представления о реальной вещи или явлении, в том виде, как они отображены автором.

Примат жизненности в искусстве означает, в частности, и то, что слово берется не как фетиш, не как вещь в себе, а во всех его смысловых стилистических и грамматических связях, как слово на службе у языка искусства. Важно, чтобы, читая слово, особенно в книге, которая не столько описывает, сколько изображает, мы действительно могли увидеть явления или понять мысль, а не ограничились «глазным чтением», не довольствовались условным и приблизительным словесным представлением или штампом, как своего рода словесной ширмой. Плохо, когда переводчик не понимает отдельных слов подлинника, но еще опасней, когда он тешит себя мыслью, что ему понятно все. Это кажущееся понимание может привести к большим ошибкам, потому что, только уяснив себе весь контекст, можно добраться и до оттенков, заложенных в отдельных словах.

Поверхностное, периферийное отношение, при котором выключены и мозг и сердце, когда читают подлинник одни только глаза и автоматически строчит перевод одна лишь р у к а , — такое отношение особенно опасно для переводчика. Поиски соответствий привязывают вещь к определенному слову. Но вещь или явление обычно многограннее, многозначнее. Они не покрываются одним словом, и чаще несколько слов, иногда заимствованных из разных языков, тяготеют к одной

вещи или явлению. Для художественного перевода важен не перечень твердо фиксированных словесных соответствий как непробиваемый заслон на пути к полновесному слову, а терминологически точная и одновременно синонимически гибкая и богатая предметно-образная речь.

Если переводчику удается самому увидеть и своему читателю показать изображаемое с той же остротой и предметностью, как это сделал автор, переводчик тем самым в известной мере преодолевает вторичность своего жанра. Когда в переводе «Лесного царя» Жуковский, прекрасно зная Гёте, привносит от себя эпитеты в духе романтического подлинника (и «хладную мглу», и то, что «к отцу, весь издрогнув, малютка приник»), когда он вместо немецкого лесного царя с хвостом, который для русского читателя был бы не страшен, а смешон, дает бородатое лесное чудище, Жуковский поступает в переводе этого романтического текста как предметно мыслящий переводчик-реалист. А Фет в своей точной передаче деталей того же стихотворения явно натуралистичен. Но когда, но тонкому наблюдению И. Н. Медведевой, тот же Жуковский, слабо представляя себе, о чем идет речь, и в угоду своей индивидуальной романтической поэтике включает в перевод «Одиссеи» произвольные романтические эпитеты:

Много росло плодоносных дерев над его головою,
Яблонь и груш и *гранат, золотыми* плодами обильных,
Также и сладких смоковниц и маслин, *роскошно* цветущих,—

то это можно понять в том смысле, что у гранатов золотые плоды, что скромные смоковницы и маслины «роскошно» цветут рядом с золотыми плодами яблок, то есть ранняя южная весна накладывается на позднее лето, и все описание приобретает совершенно условный, ирреальный характер, чуждый духу «Одиссеи». Это особенно ясно при сравнении тех же строк с переводом Гнедича, который, ясно представляя себе, что он переводит, передавал самую суть оригинала:

Вкруг над его головою деревья плоды преклоняли,
Груши, блестящие яблоки, полные сока гранаты,
Ярко-зеленые маслин плоды и сладкие смоквы.

Здесь, как и в своем переводе «Илиады», Гнедич проявляет себя переводчиком-реалистом.

При бережном воссоздании оригинала творческая манера переводчика служит раскрытию объективной действительности, показанной в подлиннике, посредством ее перевыражения. На этом пути возможно раскрыть и показать своеобразие автора, отражая при этом восприятие своей эпохи, страны, литературной школы и сохраняя свое переводческое лицо. Такая забота о подлиннике через себя, а не о себе через подлинник и есть настоящая оригинальность переводчика.

3. ПЕРЕВОДЧИК И РЕДАКТОР

В старину говорили, что мир стоит на трех китах. В наши дни считают, что для посадки самолета нужны три точки. Есть своя триада и в переводном деле. Для появления перевода необходимы у нас три участника: автор оригинала (творческую волю которого воплощает текст), затем переводчик и, наконец, редактор. Без первого нечего переводить, без второго некому переводить и не будет перевода, а без организующей работы третьего не выйдет в свет книга. Это треугольник, неразрывный, но не равносторонний.

Настоящий редактор — это чаще всего друг и сотоварищ переводчика. Это не тот горделивый редактор или редакторша, у которой на лбу словно высечена надпись: «Ecrivain ne puis, traducteur ne daigne, rèdacteur je suis», что по-русски значит примерно следующее: «Писателем не могу, переводчиком не хочу, редактор есмь!» Нет, идеальный редактор — это тот, кто при наличии некоторых добавочных обстоятельств или качеств мог бы сам стать и переводчиком и писателем, кто, во всяком случае, может быть организатором книги, первым критиком и советчиком, а для молодого переводчика иной раз и наставником.

В основном функции редактора в разных случаях сводятся к: 1) всесторонней организации и творческого и производственного процесса работы над переводной книгой, 2) всесторонней проверке перевода, 3) консультации переводчика.

Редактор — обязательный восприемник каждой появляющейся на свет книги. Направляющая роль ре-

дактора как всеобъемлющего организатора переводной книги ясна и бесспорна. Недаром наши лучшие переводчики хотят иметь редактора. Весь вопрос в том, чтобы это был настоящий редактор.

У него и самый подход к делу будет в ряде случаев если не глубже, то шире, чем у переводчика. И это естественно, если вспомнить, что сплошь и рядом переводчик работает над одним романом, а редактор имеет дело с собранием сочинений в целом, где особенно важна его организующая роль.

Что касается непосредственной работы редактора над текстом, то известная формула, по которой переводчику нужно знать, понимать и уметь, может быть распространена и на редактора.

Знать редактор должен, может быть, даже больше переводчика. Во-первых, язык, вернее — оба языка. Это аксиома. Однако редакционный процесс кое-где организован так плохо, что иногда редакция не обеспечена редакторами, знающими язык оригинала, и редактирование ведется, так сказать, вслепую.

Особенно важно для литературного редактора знать изобразительные и выразительные возможности своего языка. Ему, как и переводчику, надо быть филологом-практиком, а не просто фиксатором механических соответствий. Он должен знать историю русского языка, возраст и удельный вес русских слов. Он должен знать русскую фразеологию, привычные словосочетания и несоизмеримые слова (чтобы не уподобиться анекдотическим иностранцам, старательно изучавшим русскую идиоматику и спорившим, как лучше напутствовать друзей — «доброго пути», «скатертью дорога» или «катись скатертью по дороге»).

Редактор должен знать страну, литературу, автора. Автора и литературу еще можно узнать заочно, по книгам, причем не надо забывать свою литературу и стиль своих классиков, чтобы случаем не оказалось, что, скажем, Голсуорси знает Тургенева, Толстого, Чехова лучше.

А вот страну у нас, как правило, не знают в достаточной мере ни переводчик, ни редактор — положение недопустимое и лишь отчасти возмещаемое хорошей ориентировкой в разного рода справочниках. Как и переводчик, редактор не может готовиться к работе над

книгой от случая к случаю. У них должен быть культурный запас, резерв знания чужой и особенно родной литературы и языка. Редактору мало знать область, непосредственно относящуюся к данному переводу, он должен быть подготовлен ко всяким случайностям. Своими указаниями он может расширить охват привлекаемого материала, — например, напомнив о том, что работа Ф. Энгельса «Положение рабочего класса в Англии» дает для перевода некоторых романов Диккенса в известном отношении не меньше, чем специальная диккенсиана.

Редактор должен знать действительность и предмет, о которых идет речь в переводе. Это поможет ему яснее представить себе, что именно отражено в подлиннике, разобраться, что является подлежащей переводу национальной спецификой, а что лишь снобистским экзотизмом, щеголянием переводчика непонятными реалиями ради реалий. Это поможет ему добиваться предметной, но функционально осмысленной передачи всякого рода бытовых деталей.

Что касается проверки, то она необходима, чтобы обеспечить грамотный и надежный перевод. И можно быть лишь благодарным редактору за всякую подмеченную им оплошность — смысловую, реальную, стилистическую.

В обязанности редактора входит вернуть «рассеянного» переводчика к реальности и не только устранить всегда возможный промах, но и указать на все подлежащее довыяснению, согласованию, обсуждению.

Затем: чтобы успешно выполнить эту функцию, редактору надо понимать не только текст, но и художественное своеобразие подлинника и правильно оценивать передачу его в переводе. При этом редактору приходится брать на себя обязанности критика еще задолго до того, как перевод подвергнется или, что чаще бывает, не подвергнется критике в печати.

Известны две манеры критики. Одна — на выявление и пресечение всего худшего, что есть в переводе. Цель такой критики — отсеять все сорняки. Другая манера — это бережное выращивание всего потенциально хорошего, что есть в переводе. Тогда критик стремится показать переводчику то здоровое зерно его работы, которого сам переводчик иногда и не замечает. Цель

такой критики — помочь раскрыться цветку, не трогая бутона. Опытный редактор обычно совмещает, в зависимости от обстоятельств и в той или иной мере, оба этих стиля работы.

Редактор может выявить все спорное, но разрешать сомнения он должен вместе с переводчиком. Ему полезно руководствоваться тем, как поступал Ленин-редактор, который писал автору — Ольминскому: «Принесите оригинал и поспорим!»[1] Но при возможных спорах обе стороны могут требовать обоснования и защиты выдвигаемых точек зрения.

При нормальном прохождении рукописи редактор указывает на замеченные им недочеты, переводчик выправляет их, редактор санкционирует правку и, может быть, доделывает, с согласия переводчика, то, что тому оказалось явно не под силу. И при этом одинаково недопустимо для редактора вносить в рукопись правку без согласования ее с переводчиком, а для переводчика — снимать согласованную правку в корректурах. Иными словами — для обеих сторон недопустим произвол, так сказать соучастие с одними лишь резинками в руках.

Работа редактора с переводчиком особенно ценна, если она ведется ими совместно от начала (когда им полезно согласовать трактовку текста и уточнить поставленные задачи, чтобы потом в оценках исходить из согласованной точки зрения) и до конца работы над переводом.

Роль переводчика как автора переводного текста при этом нисколько не умаляется, и за ним остаются его творческие обязанности и права.

Конечно, каждая из профессий — переводческая и редакторская — требует преобладания особых данных, но иных редакторов многому может научить их собственный переводческий опыт, и многие наши лучшие редакторы выходят из числа наиболее талантливых переводчиков. Имена их хорошо известны. Иногда такие переводчики-редакторы являются одновременно и участниками перевода какого-нибудь сборника и т. п. Попробовав, почем пуд переводческого лиха, редакто-

[1] Ленинский сборник XVI. М.—Л., MCMXXXI, стр. 269.

ры лучше отдают себе отчет в том, что надо и что можно требовать от данного переводчика.

Случается, что один человек объединяет в своем лице не только редактора и участника перевода, но и автора комментария. И если это не разбросанность, не верхоглядство и не претензии на монополию, а естественное совмещение смежных специальностей, тогда это лишь обеспечивает единство книги — ее фактическую достоверность и творческую целостность.

Для годами срабатывающихся переводчика и редактора все сказанное выше — настолько элементарные нормы поведения, что фиксировать их они не считают нужным. Однако не каждый молодой переводчик и редактор сразу осознает необходимость такой договоренности, и, может быть, полезно было бы напомнить им о некоторых основных положениях этой неписаной двусторонней хартии взаимных прав и обязанностей переводчика и редактора.

Совершенно особый вопрос — это работа редактора с молодыми переводчиками. Сейчас как будто возрождается хорошая горьковская традиция редактора-наставника, и уже применяется в некоторых издательствах форма учебной редактуры, для которой выделяются целые сборники с удлиненными сроками, более строгим отбором перевода к печати и т. д. Требования к редактору тут еще повышаются, и за такую редактуру могут браться только опытные работники, обладающие педагогическими способностями и навыками.

Когда молодой переводчик приступает к работе, все может ему показаться простым и легким, он рубит сплеча, но, встретившись с непредвиденными трудностями, может наломать дров и даже не заметить этого. Дело редактора, прояснив творческие искания переводчика, вместе с тем рассеять иллюзию легкости, показать трудности во весь их рост и наметить пути к их преодолению. А может наступить и другая крайность: обжегшись на молоке, переводчик дует и на воду. Любой текст кажется ему неодолимо трудным, а на самом деле трудности эти мнимые. И опять дело редактора — укрепить уверенность переводчика и помочь ему преодолеть все трудности, мнимые и действительные. При этом особенно важно не заглушать инициативы молодого переводчика неуместной опекой.

Еще встречаются редакторы-филантропы, которые, чаще всего из добрых побуждений, «переписывают» негодный текст перевода, оказывая этим переводчику, особенно молодому, очень опасную услугу. Далеко не всякий способен научиться мастерству, глядя со стороны на «переписанный» чужою рукой текст, а тому, кто и сам способен избавиться от грехов, притом не смертных, тому и вовсе не нужно отпущение их редактором. В производственной практике такой метод редактуры способен развратить очень многих. Но пусть не радуется держатель первой переводной книжки, основной вклад в которую сделал его редактор! Не говоря уже о том вреде для переводной литературы и о том разочаровании, которое в конце концов приносит читателям такая практика редактирования, это вредно и для самого начинающего.

В дальнейшем молодой переводчик далеко не всегда находит чужую руку для аналогичной правки своих плохих переводов, и рано или поздно обнаруживается, что не в меру опекаемый поначалу переводчик на самом деле несостоятелен. И печальнее всего то, что тем временем он годами может пользоваться репутацией подающего надежды. Сколько несбывшихся надежд и сколько горьких разочарований возникает в результате маниловского доброжелательства редакторов-филантропов!

И хорошо еще, когда редактор-филантроп сам придерживается классической ясности, если он исправляет то, что должно быть исправлено, — тут не спорьте. Но если к тому же он еще и фантазер-импрессионист, то это вовсе опасно. Надо ценить, на вес золота ценить все советы, все указания наставника в переводе, но если переводчик не должен пренебрегать советом редактора, то и редактор не должен подменять автора переводимого текста — переводчика.

Определяя уже достигнутый потолок возможностей данного переводчика, редактор поможет ему двинуться дальше. Потолок в этом случае, конечно, понятие относительное, со временем он может подниматься, как рейка для прыгуна. Но ни переводчика нельзя заставлять прыгать выше головы, ни тексту его не следует придавать несвойственный ему блеск и лоск. Для начинающего переводчика полезнее, когда редактор в

процессе совместного обсуждения своим советом или наводящим примером поможет довести редактируемый текст лишь до той степени переводческого мастерства, на какую сам переводчик способен на данном этапе своего творческого развития.

Всякий гнилой компромисс переводчика с редактором-филантропом не приводит к добру. И переписывание редактором — это медвежья услуга, это дурная, убийственная помощь. Это создание мнимых величин, дутых репутаций. В конечном счете это порождает в тайниках души переводчика-иждивенца неприязнь к соучастнику-редактору. Временные, конъюнктурные преимущества не окупают конечных затруднений, и это должны понять прежде всего сами редактируемые переводчики, а затем и их благотворители-редакторы. Хотя можно ли считать этих переписывателей настоящими редакторами? Ведь это, по правде говоря, соавторы переводчика, с совершенно другими взаимоотношениями и со всеми вытекающими из этого правами и ответственностью.

Вредна такая мягкотелая филантропия, но не лучше и равнодушное меценатство и всякого рода попустительство.

Правда, причиной попустительства бывала иногда твердокаменная непреклонность иных маститых переводчиков, рьяно отстаивавших, например, свои переводы реалий как незыблемый столп и утверждение метода. Но, конечно, играют свою роль и равнодушное безразличие и добродушная уступчивость редактора, то чрезмерно впечатлительного и восторженного, сотворяющего себе кумира и трепетно преклоняющего колени перед переводом, то редактирующего мягким, легко стираемым карандашом.

Какими бы высокими теоретическими соображениями ни объяснялось такое попустительство редактора, какими бы высокими учебными степенями оно ни прикрывалось, практика показывает, что едва ли можно считать настоящим редактором такого равнодушного, немого свидетеля, дающего только свою весомую академическую подпись. И практика показывает, что если хороший редактор — почти всегда знающий человек, то ученый человек далеко не всегда хороший редактор.

Наконец, есть еще одна опасная разновидность ре-

дактора — это тоже равнодушный и механический вычитчик-унификатор по орфографическому справочнику или по руководству Былинского. Это редактор, не считающийся ни с данными переводчика, ни с данными авторского текста. Такой редактор и слышать не хочет о переводчике. Ему некогда. Он садится за рукопись и кроит и перекраивает перевод по-своему.

Среди таких редакторов тоже есть старательные люди. Им хотелось бы поработать над рукописью и оставить в ней след своей работы, и в меру своего умения они делают это. Однако результат получается иногда весьма своеобразный: в переводе исчезают все без исключения «это», «что», «который», «чтобы», «и», «а», «но» и всякое повторение слов в пределах страницы; или, наоборот, «это», «что» и «который» появляются в изобилии там, где их не было и где они вовсе не нужны. «Девушка» обращается в «незамужнюю девушку», а когда рыцарь срывает свежую ветку дуба, то в правленом тексте появляется рыцарь, сорвавший «свежую дубину», или против слов «заря занималась» появляется на полях редакторский вопрос: «Чем?» Таких перлов при всем старании не придумаешь. К сожалению, они почерпнуты из конкретной издательской практики. Но особенно плохо, когда это к тому же редактор догматик и фанатичный диктатор, навязывающий переводчику более осмысленную по сути, но не менее пагубную в стилистическом отношении правку.

В публикуемой на страницах данного сборника[1] статье О. Кундзич говорит и о редактировании. И я вспоминаю, как оживленно встретила аудитория его слова, когда на киевском совещании переводчиков в феврале 1956 года он рассказывал о редакторе, который с полной уверенностью в своей правоте на все сомнения переводчика упорно отвечал: «Зробимо, як у автора».

И хуже всего те, уже, к счастью, редкие случаи, когда такой редактор, не зная языка подлинника, не столько редактирует работу переводчика, сколько правит на свой салтык стилистические особенности оригинала, часто приписывая автору такое, что тому и во сне

[1] Речь идет о сборнике «Мастерство перевода». М., «Советский писатель», 1959. — *Ред.*

не снилось, и притом ставит переводчика перед совершившимся фактом, пугая его невозможностью перенабора, затруднительностью правки, начетами за нее и пр.

Редактору в его работе, конечно, приходится учитывать как необоснованные претензии, так и обоснованные права, творческие права переводчика. А для того чтобы обеспечить трудную и плодотворную совместную работу, надо добиваться (какие бы трудности ни стояли на этом пути), чтобы рядом с переводчиком как основной фигурой в издании переводной книги найдено было достойное место и редактору и чтобы соответствующие права обоих были решительно ограждены. Одно из них, которое редактору следовало бы защищать совместно с переводчиком, — это право совершенствовать общими силами качество перевода, то есть право на разумную и в разумных пределах правку.

Некоторые издательства вообще склонны рассматривать перевод не как искусство, а как моментальную фотографию — и чтобы как из пушки подать его сюда готовеньким. А художественный перевод, как и всякое искусство, процесс временной, требующий иногда длительной отделки и шлифовки, и нет ничего труднее для редактора и опаснее для индивидуальности переводчика, чем поспешный выпуск сырой, невылежавшейея рукописи.

Всячески ограждая творческие права переводчика, надо заботливо оберегать и авторитет редактора, конечно не мнимый и не раздутый, а заслуженный. Надо готовить смену «редакторам-наставникам», которые у нас наперечет. Особенно нужно это потому, что сейчас образовался провал между зрелым опытом немногих ветеранов этого дела и редакторской неопытностью или неподготовленностью многих новичков, а достаточного количества редакторов-мастеров издательства так и не создали.

4. ПЕРЕВОДЧИК КАК КРИТИК И КРИТИКА ПЕРЕВОДА

Переводчик в конечном счете не двуедин, как знаток и творец одновременно, но триедин или даже многолик.

Надо ли разъяснять известное положение, что переводчик объединяет в себе, во-первых, *читателя,* непосредственно воспринимающего оригинал, затем *критика,* анализирующего художественную сторону оригинала, и, наконец, *писателя,* творчески воссоздающего оригинал?

Следовательно, вводя в свое активное чтение функцию оценки, производя критический отбор и самого произведения и художественных средств для его передачи, переводчик, в сущности, берет на себя функции критика если не своей собственной работы, то материала, над которым он работает.

А его перевод, как и самый подлинник, приходится оценивать исторически. Многие вопросы, волнующие нас сейчас, далеко не новы, и мы должны учитывать опыт прошлого. Переводчики — достаточно древняя профессия, и уже вавилонская сумятица при смешении языков давно показала их бесспорную и насущную необходимость. Но на каждом историческом этапе по-новому и на новом уровне ставился и обсуждался вопрос о трех основных функциях перевода, которые в каждую эпоху сменяли друг друга как три последовательных этапа.

Первая из этих функций — ознакомительная, и ей служит информационно-коммуникативный, или излагающий, перевод.

Вторая — это копирующая функция и соответственно перевод, чаще всего тщетно старающийся таким методом передать подлинник во всей полноте и глубине, что обычно приводит лишь к имитации или даже пародии чужеязычия (например, «точный» перевод плохих стихов почти неминуемо будет казаться пародией на них).

Наконец, третья — это художественно-познавательная функция и творческий, воссоздающий перевод как полноценная замена подлинника.

На каждом из этих этапов ведущие переводчики были сознательными проводниками определенных тенденций и участниками литературной борьбы (вспомним, например, роль Жуковского в создании русского литературного языка). К сожалению, роль их в этом отношении еще далеко не оценена, и это задача нелегкая. Немногочисленные критики перевода на первых

порах, в сущности, повторяют, под новым углом меняющихся условий восприятия, ту работу, которую уже проделали над текстом переводчик и редактор. Критик проходит по всем этапам работы сначала: он и читатель, он и оценщик-рецензент переводной книги в целом, он и писатель, поскольку рецензия ведь не ограничивается помощью переводчику, но, будучи напечатана, адресуется читателю.

У критика есть и своя специфическая и очень ответственная роль. Он должен:

1. Вскрыть задачу, поставленную автором подлинника.

2. Определить, как понята и решена та же задача переводчиком (разъясняя при этом, насколько это ему удалось и в какой мере перевод становится фактом нашей литературы, работает на современного читателя и на большие современные задачи литературы в целом).

И наконец:

3. Суметь донести свою оценку до читателя.

Все это нелегко хотя бы потому, что требует большой гибкости. Ведь задачи переводчика не одинаковы не только в разные эпохи, но даже у одного мастера, когда он берется за различные произведения.

При постановке переводчиком предстоящей ему задачи основной критерий, который ему особенно трудно взвесить *самому*, — это вопрос: совпадают ли цели и средства, им избранные, с целями и средствами, которые были избраны автором подлинника? Именно эти авторские цели должны были бы руководить и выбором средств для перевода. Однако иногда это осложняется поправкой на специфическую цель, которую ставит себе сам переводчик. Поэтому и перевод его приходится оценивать, учитывая эту личную установку переводчика.

Вот, например, Брюсов — он заслуженно снискал репутацию взыскательного и точного переводчика. Однако у него мы находим и ознакомительные стилизации цикла «Сны человечества», которые помечены: «В духе», «В стиле» и т. п. (есть среди них, например, почти неузнаваемая «Лорелея», но без всяких притязаний на точный перевод). Найдем у Брюсова и вольные переводы, помеченные «Из...», «Подражание», «На мотив...» и т. п. Есть у него формально точные, но не очень по-

этичные переводы «Энеиды» и «Фауста», есть, наконец, и настоящие переводческие удачи: «Ворон» Эдгара По, стихи французских символистов, Верхарна и т. д.

Однако относительность критериев оценки определяется не только жанром, избранным переводчиком. Приходится учитывать и культурно-исторический, национальный критерий. С точки зрения поляка, может быть, пушкинский «Воевода» — это неудовлетворительный перевод, в нем поляк не узнает Мицкевича, а для нас Пушкин наметил самую суть последующего нашего восприятия поэзии Мицкевича.

Я узнаю тютчевскую «Люблю грозу» в переводе Юлиана Тувима, а польский читатель, может быть, предпочтет перевод Стемпневского, сделанный по польским канонам, женскими рифмами, хотя мне, например, трудно было бы узнать лермонтовского «Мцыри», переведенного без мужских рифм.

С другой стороны, французам, в частности Арагону, не нравится, как мы переводим и французскую силлабику на русский язык и русскую тонику Маяковского на французский язык, и он в обоих случаях предпочел бы перевод прозой.

Следовательно, необходим функциональный подход и к оценке. Причем дело не в какой-то скидке на качество перевода, дело в соответствии с установкой переводчика и с условиями оценки.

Критику перевода особенно необходим конкретный подход по делам, а не только по декларациям. «Мало законы писать, надо их выполнять» — это суровое правило иногда далеко заводило тех, кто догматически его придерживался. Приняв закон ложной точности, и Фет и Брюсов часто заходили в тупик. Но бывало и наоборот: например, внутренняя противоречивость А. К. Толстого вела его к творческим достижениям, хотя на словах он за переводческое беззаконие и будто бы ставил целью передать только впечатление от подлинника. Вот что писал А. К. Толстой о своем переводе «Коринфской невесты» Гёте:

«Я стараюсь, насколько возможно, быть верным оригиналу, но только там, *где верность* или точность *не вредит художественному впечатлению,* и, ни минуты не колеблясь, я отдаляюсь от подстрочности, если это

может дать на русском языке другое впечатление, чем по-немецки.

Я думаю, что не следует переводить *слова,* и даже иногда *смысл,* а главное, надо передавать *впечатление.*

Необходимо, чтобы читатель перевода переносился бы *в ту же сферу,* в которой находится читатель оригинала, и чтобы перевод действовал на те *же нервы»* [1].

А на деле, как показывает, например, работа А. К. Толстого над одним четверостишием Гёте, он неутомимо добивался настоящей творческой верности подлиннику. Об этом свидетельствует и его перевод «Коринфской невесты». Если бы каждый переводчик мог с такой же силой передать общее впечатление от подлинника и в то же время быть таким точным!

И наконец, признавая право переводчика на индивидуальность, не следует забывать о личном вкусе, индивидуальности критика. Например, Н. Заболоцкий, справедливо утверждая, что не каждый хороший поэт хороший переводчик, приводит в пример Тютчева. А с моей точки зрения, «Торжество победителей» Шиллера Жуковским только переложено, а Тютчевым именно переведено с потрясающей силой. Жуковский, в соответствии с духом смиренномудрия, очень чуждого античности, кончает свое «Торжество победителей» примышленным четверостишием, чуждым и Шиллеру и древней Греции:

Смертный, силе нас гнетущей
Покоряйся и терпи!
Спящий в гробе, мирно спи!
Жизнью пользуйся, живущий!

А Тютчев, начав свои «Поминки» сильным двустишием:

Пала царственная Троя,
Сокрушен Приамов *град,* —

кончает свой перевод величаво и трагически:

Как уходят клубы дыма,
Так уходят наши дни!
Боги, вечны вы *одни,* —
Все земное идет мимо!

---

[1] А. К. Толстой. Собрание сочинений в 4-х томах, т. 4. М., «Художественная литература», 1964, стр. 214.

Много хлопот приносит критику сложность и противоречивость иной переводческой личности. Антокольский, Ауэзов и Рыльский в своем содокладе на Втором съезде писателей приводили брюсовский перевод «Энеиды» как пример затрудненности. Действительно, Брюсов, как и Фет, в своих переводах иногда налагал на себя непосильное ярмо передачи чужеземного синтаксиса. Действительно, открываешь «Фауста» или «Энеиду» в переводе Брюсова и спотыкаешься с первой же строчки:

Брань и героя пою, с побережий Тройи, кто первый...

Или немножко дальше:

Тучи нежданные вдруг исторгают и день и свод неба
Тевкров из глаз...

Но, читая «Энеиду», видишь, как настоящий поэт Брюсов то и дело сбрасывает добровольно надетые цепи. На поверку Брюсов оказывается музыкальнее Фета. Целые сцены (например, буря) и отдельные строчки передают музыку стиха превосходно. Так, например: «Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum» переведено: «Топотом звонких копыт потрясается рыхлое поле». Знаменитый стих Вергилия: «Insequitur clamorque virum stridorque rudentum» — Брюсов переводит: «Вслед корабельщиков крик прозвучал и скрипенье веревок», — не в пример тому же музыкальному Фету, который перевел эту строчку так: «Следуют вопли мужей, а затем и стоны веревок».

Фет, поэт-импрессионист, которому впору было бы переводить Верлена, как переводчик сознательно и упорно придерживался буквальной точности, и в результате своими переводами античных авторов именно он оправдал положение, что хороший поэт не всегда хороший переводчик.

А вот послушайте перевод «Белой луны» Верлена:

La lune blanche Luit dans les bois; De chaque branche Part une voix, Sous la ramée... O, bien-aimée...	И месяц белый В лесу горит, И зов несмелый С ветвей летит, Нас достигая... О, дорогая!

Кто это перевел? Сладкозвучный Фет? Нет, якобы немузыкальный, суховатый Брюсов, в 1911 году. Для сравнения вспомним, как звучал перевод тех же строк у соратников Брюсова по символизму. Вот перевод Ф. Сологуба, примерно тех же лет (1908):

Белая луна
Сеет свет над лесом,
Звонкая слышна
Под его навесом
Песня соловья...
Милая моя! [1]

А вот как перевел те же строки один из второстепенных поэтов-символистов — Эллис:

Над лесом бледная луна
Плывет, сиянье проливая,
На каждой ветви замирая,
Несется песня, чуть слышна...
О, дорогая, дорогая! [2]

Так практика опровергает или подтверждает традиционную, сложившуюся репутацию. Брюсов сознательно, в ущерб певучести, добивался внешней схожести с оригиналом. То же самое можно сказать и о других переводчиках этого толка, у которых, наряду с хорошими, поэтичными строчками и удачным переводом целых стихотворений, то и дело спотыкаешься о сознательную какофонию.

Так что, критикуя перевод, приходится учитывать противоречия переводчика и оценивать результаты в каждом конкретном случае по делам его, не ограничиваясь предвзятым мнением и, с другой стороны, не поддаваясь обаянию большого имени поэта — скажем, ходячему суждению о Фете как о мастере полутонов.

---

[1] В 1923 году Сологуб издал новый перевод, ритмом и некоторыми частностями напоминающий перевод Брюсова:

Ночной луною
Бледны леса,
И под листвою
Все голоса
Несутся, тая...
О, дорогая...

[2] «Иммортели», вып. II, 1904, стр. 14. Перевод Эллиса любезно указан Э. С. Азнауровой.

А вот другой аналогичный случай. М. Лозинский в одном из выступлений призывал переводчиков «приневолить себя к послушанию и смирению» перед подлинником. В некоторых кругах, готовых объявить безликость переводчика величайшим его достоинством, М. Лозинский вообще снискал себе репутацию «безликого Протея перевода», и на этом основании его готовы столкнуть лбом с переводчиками другого, своевольного типа. Да полно, так ли это? Противоречия бывают не только между антиподами, но и у самих антиподов. Изучать приходится не только высказанное credo, не только традиционную репутацию, но и живое противоречие между теорией и практикой. И при этом не сглаживать все виды противоречий, а обострять их до полного выявления и тем самым снятия.

Ведь сам М. Лозинский явно соединял смирение с поэтической свободой и по временам давал волю своей творческой индивидуальности. Он был вовсе не равнодушный ко всему летописец Пимен, а весьма резвый и строптивый схимник. Даже и стремясь превратить «дальние святыни в чеканное пламя», он не раз обнаруживал, что вериги схимника не прирастают к телу, их можно и сбросить. «Послушание и смирение!» Да, но перед кем он смиряется, а перед кем и не клонит выи.

Прикрываясь мнимым смирением перед чудовищно неправильным языком Челлини, Лозинский на самом деле проявил величайшее своеволие по отношению к русскому языку [1].

Но если даже считать, что он смирился перед чудищем Челлини, зато он дал себе волю и в «Кола Брюньоне» и в «Собаке на сене». Да, он смирился перед духом отца Гамлета и Фортинбрасом, но он своенравно заковал самого Датского принца в тяжелые языковые доспехи, которые впору были скорее мужественному от-

---

[1] Нарочито экспериментальную стилизацию этого перевода интересно сравнить с анонимным переводом 1848 года, очень незатейливо передающим язык подлинника, но зато уже подернутым патиной столетней давности, которая пленяет сегодняшнего читателя своей ненадуманной, естественной архаичностью. Для каждого переводчика поучительна огромная самоотверженная работа М. Лозинского над подготовкой к переводу Челлини, но сейчас речь идет о результатах.

цу Гамлета. Да, он смирился перед суровой торжественностью «Божественной комедии», но — увы! — в угоду велеколепию он сам смирил и осерьезнил живой, народный, новый для своего времени итальянский язык Данте, запечатав его для простого смертного семью печатями своей учености.

Трудно скинуть со счетов дань, приносимую Лозинским тиранической форме, которая, по его собственным словам, «требует жертв» и часто получала их от него в виде следования эквилинеарности, напряженного и связанного синтаксиса и т. п.

Но так же бесцельно было бы, в частности, подсчитывать у Лозинского процент торжественности, породившей «Гамлета», и процент хорошего «озорства», породившего «Собаку на сене», как бесцельно было высчитывать процент положительных и отрицательных героев в литературе. Ведь иначе дело свелось бы и в переводе к механическому подсчету процента использования переводчиком соответствий, тогда как суть вопроса в единственном (на обозримом участке) и в данных условиях практически неповторимом (вследствие фактора времени, наслоения восприятий и пр.) комплексе элементов, вернее, их сплаве.

И одним из характерных признаков индивидуальности переводчика можно, условно говоря, считать как раз накал тока, сплавляющий воедино все эти элементы.

Следовательно, вопрос этот требует сугубо индивидуального подхода. Поспешные обобщения тут опасны уже потому, что в пределах даже одной творческой индивидуальности вмещается столько труднообъяснимого, неожиданно противоречивого, а подчас и парадоксального, требующего всякий раз конкретного рассмотрения.

Можно, конечно, спорить, правильно ли поставлена цель и достигнута ли она переводчиком. Но оценивать стилистические достижения и неудачи опять-таки приходится с точки зрения закона, самим переводчиком себе положенного. Точно так же можно соглашаться и не соглашаться с выбором стилевой манеры, но ошибочно было бы воспринимать и судить перевод романтической сказки по канонам, скажем, натуралистической поэтики. А вот смешение задач и стилей, — если

такого гротескного задания нет в самом подлиннике, — это момент, который следует внимательно взвесить и ответить хотя бы себе на вопрос, в духе или не в духе подлинника произведены те или иные литературные замены.

И приходится повторить, что, при всем уважении к индивидуальности переводчика, успех перевода зависит от степени передачи оригинала. Поэтому очень важно ставить задачи критики исторически: как анализ последовательных подступов к оригиналу.

Критик своей оценкой должен помочь переводчику выявить свою творческую личность, а читателю критик должен помочь правильно воспринять работу не только автора, но и переводчика.

5. ЧИТАТЕЛЬ И ПЕРЕВОДНАЯ КНИГА

Замыкающий цепь вопрос о читателе и переводной книге не только возвращает нас к проблеме авторского замысла и его доведения до читателя, но и сам по себе настолько мало изучен, что здесь приходится пока ограничиться самой общей его постановкой. Вопрос этот сложен хотя бы потому, что переводимое произведение живет иногда веками, и живет двойной, раздельной жизнью: как подлинник и как ряд последовательных его переводов. И у каждого из них своя особая читательская судьба, еще очень слабо изученная в еще не написанной истории перевода.

В идеале перевод должен организовывать наше восприятие вокруг переводной книги так, как подлинник организовывал вокруг себя восприятие своего читателя. Однако учесть это трудно.

Подлинник — это документ эпохи, но и неизменная эстетическая данность, которая может пережить века. Самый лучший перевод едва ли может претендовать на такую долгую жизнь. Это исторически ограниченное истолкование подлинника и документ своей эпохи даже в большей степени, чем подлинник.

Есть произведения настолько содержательные и многосторонние, что и полсотни переводов не могут исчерпать их глубину и мастерство: вспомним «Гамлета», «Фауста», «Слово о полку Игореве». Но зато есть

произведения, которые при мало-мальски удачном первом переводе уже не стоит переводить второй раз до тех пор, пока от времени не устареет, не обветшает самый языковой материал перевода.

Есть переводы, остающиеся чужеземным, оранжерейным цветком: вспомним старый, современный подлиннику перевод «Тристрама Шенди» Стерна, или «Озорные сказки» Бальзака в переводе Ф. Сологуба, или те же записки Бенвенуто Челлини в переводе М. Л. Лозинского. И есть переводы, в полную силу работающие на воспринявшую их литературу, переводы, ставшие не только ее фактом, но и действенным фактором: вспомним Беранже в переводе Курочкина, «Гамлета» в переводе Кронеберга, Бёрнса в переводе Маршака.

Именно такие переводы оправдывают тяжелую, иногда неблагодарную, но и увлекательную работу настоящего мастера переводной литературы.

1959



Изучение взаимосвязей и взаимодействия литератур не самоцель, а средство познания данной литературы, данного автора и той роли, которую они играют в мировом литературном и общеисторическом процессе.

Конечно, при этом рассмотрению подлежат многие отдельные оценки, а расчистке — многие предвзятые формулы, иной раз приводящие к необоснованным «общим умозаключениям». Однако, как мне кажется, недостаточно ограничиваться изложением и сортировкой, критикой и толкованием, а также обобщением вторичного материала. Тем более что далеко не всякая декларация подтверждается практикой художественного творчества.

Мы не просто историки, но историки художественной литературы. Предмет исследования обязывает. Для определения литературных связей надо прежде всего уяснить, что именно взаимосвязано. Затем установить в этом материале то свое, без чего и взаимодействовать нечему. И, наконец, четко уяснить соответствующие критерии и метод изучения.

В «Философских тетрадях» В. И. Ленин отмечал мысль Гегеля о том, что методом данной науки «может быть лишь природа содержания» [1], по-видимому согла-

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 79.

шаясь в, данном случае с автором. «...Разве *характер самого предмета,* —писал Маркс, —не должен оказывать никакого, даже самого ничтожного, влияния на исследование?.. И разве способ исследования не должен изменяться вместе с предметом?» [1] Вспомним неоднократно высказывавшуюся Марксом мысль, что художественное произведение нельзя свести к необходимому, но далеко не достаточному для понимания искусства логическому костяку.

Когда анализируешь научный или публицистический текст, важнее всего проследить само развитие идей, но когда рассматриваются художественные произведения, надо исходить из конкретного образного выражения этих идей. И, установив содержание входящих в жидкость солей, каждую каплю этого брызжущего потока изучать так, чтобы она заиграла всеми цветами радуги.

Конечно, дело совсем не в том, чтобы, например, критическое исследование о стихах писать в стихах, как это делали Буало и Лоуэлл, или вместо четкого анализа сочинять «критические произведения искусства» в виде отточенных или расплывчатых эссе в духе Уайльда и пр. И не в том, чтобы, ограничиваясь рассмотрением языковой формы, сводить всю словесно-образную сложность произведения к анализу языкового «первоэлемента», что явно недостаточно, так как произведение воздействует всеми своими элементами одновременно.

Дело прежде всего в том, чтобы, учитывая специфику предмета, не ограничиваться оперированием цитатами и декларациями, а на конкретном анализе текста раскрывать всеобъемлющее воздействие художественного произведения в единстве его формы и содержания. Иначе, вороша горы статей и высказываний, исследователь рискует пройти мимо самой литературы, изготовить рагу без самого зайца.

Конечно, прежде всего надо установить масштабные рамки, основные критерии, большие объекты изучения. Однако нередко из однородных условий, из аналогичного стремления определенным образом отразить их

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 7—8.

возникают отдельные сопоставимые явления, которые, как мне кажется, тоже должны подвергаться анализу, потому что они зачастую подготовляют самую возможность взаимопонимания очень далеких людей, а такое взаимопонимание — это основа всяких, и особенно плодотворных, взаимосвязей.

При этом необходим учет всех элементов. Например, взаимопониманию иногда мешает известная зашифрованность текста. Некоторым нынешним, и особенно иностранным, читателям могут показаться туманными, загадочными, даже мистичными иные стихи Блока. А для современника Блока, старого петербуржца Корнея Чуковского, — они абсолютно ясны до последней детали, потому что он видит за ними реальную действительность, из которой они возникли, потому что он понимает, как эти стихи вписываются в общую картину петербургской жизни того времени. Это его культурно-бытовой ключ к Блоку.

Не менее необходим в иных случаях надежный языковой ключ для оценки удельного веса определенных стилистических явлений. Так, например, в статьях о зарубежной литературе до сих пор встречается термин «поток сознания» как нечто одиозное. Грешащих этим писателей иногда по чисто формальному признаку механически приобщают к сонму декадентов-модернистов. Но всегда ли это — формальная новинка европейского модернизма и вообще относится ли это только к современной литературе? Не считаясь с исследованиями лингвистов, одним из признаков состава преступления объявляют, например, *«and* sentences». Иногда это может быть и так. Но, например, в английском языке такие предложения возникают в живой, но запинающейся речи, где английское «and» соответствует нашему «э». А вне пределов английского языка и вообще вне языковых закономерностей необходимо учитывать также образно-стилистическую функцию и ее ключ. Скажем, такое нанизывание — это свойство не только разговорной речи, но и, например, развитого, расчлененного, но единого по напору мысли периода у Льва Толстого:

«Он и хотел произвести республику в России, он хотел быть и Наполеоном, он хотел быть и философом, и хотел залпом выпить на окне бутылку рому, он хо-

тел быть тактиком, победителем Наполеона, он хотел и переродить порочный род человеческий и самого довести себя до совершенства, он хотел и учредить школы и больницы и отпустить на волю крестьян и, вместо всего этого, он был богатый муж неверной жены...»[1]

Аналогичным нагнетением Толстой пользуется, чтобы подчеркнуть гневную, обличительную интонацию:

«И крики и шутки, и драки и музыка, и табак и вино, и вино и табак, и музыка с вечера до рассвета. И только утром освобождение и тяжелый сон. И так каждый день, всю неделю»[2].

А кроме того, такое нанизывание обычного у того же Толстого как лирическое подчеркивание и обобщение самого важного:

«Все лучшие минуты жизни... И Аустерлиц с высоким небом, и мертвое, укоризненное лицо жены, и Пьер на пароме, и девочка, взволнованная красотою ночи, и эта ночь, и л у н а, — и все это вдруг вспомнилось ему»[3]. Прислушайтесь особенно к последнему «и», которое как будто вовсе и не обязательно.

Такое построение вообще свойственно повышенному тону эмоциональной лирической прозы:

«Был апрель в начале, и после теплого весеннего дня стало прохладно, слегка подморозило, и в мягком холодном воздухе чувствовалось дыхание весны. Дорога от монастыря до города шла по песку, надо было ехать шагом; и по обе стороны кареты, в лунном свете, ярком и покойном, плелись по песку богомольцы. И все молчали, задумавшись, все было кругом приветливо, молодо, так близко, все — и деревья, и небо, и даже луна, и хотелось думать, что так будет всегда»[4].

К анализу таких предложений нужно подобрать ключ. Такая манера естественно возникает при непри-

---

[1] Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 13, стр. 802.
[2] Там же, т. 32, стр. 11.
[3] Там же, т. 10, стр. 158.
[4] А. Д. Чехов. Собрание сочинений, т. 8. М., Гослитиздат, 1956, стр. 457.

нужденном обмене впечатлениями между людьми, которые понимают друг друга с полуслова. Например, в письмах к близким, когда не надо сдерживать себя, подыскивать выражения и укладывать их в общепринятую форму, а можно свободно нанизывать приходящие в голову мысли.

«...Давай говорить о Риме, и как там было хорошо; когда ты отдохнешь, мы опять туда поедем. И мы поедем опять по дороге в Остию и будем видеть светлых букашек и больших быков и хороших мужичков в косматых панталонах. И вдали увидим горы, которые не то горы, не то облака, не то музыка, не то запах цветов. И услышим, как жаворонки поют, и как кричат ослы. И поедем по улицам, и там будет скверно пахнуть, а потом приедем к какой-нибудь церкви, и нас впустит живописный монах... и там мы сядем и будем смотреть в двери, в стенах, и увидим через них кипарисы и пинии... и мы пойдем опять ночью бегать по Piazza del popolo с завязанными глазами, а мраморные львы будут шуметь, шуметь фонтанами, и месяц выйдет из-за Monte Pincio. И будет так тепло, и будет пахнуть померанцами...» [1]

Кто же это пишет? Современный автор, вспоминая об Италии? Может быть, Хемингуэй? Но ведь так могли писать и Герцен, и Боткин, и Александр Тургенев. Приведенный отрывок взят из письма Алексея Константиновича Толстого к жене.

И поэтому когда так же, в поисках непринужденной интонации и непосредственного общения с читателями, пишет в конце своей книги «Смерть после полудня», вспоминая об Испании, Хемингуэй, — это не воспринимается как нечто неожиданное.

«Я знаю, что сейчас много перемен, и меня это не огорчает. Ведь и я уже не тот. Мы все уйдем из этого мира, прежде чем он изменится слишком сильно, и если не случится нового потопа и после нас на севере все так же летом будет лить дождь, и соколы будут вить гнезда под куполом собора в Сантьяго де Кампостела и в Ла-Гранха, где мы учились действовать пла-

---

[1] А. К. Толстой. Собрание сочинений, т. IV. СПб., 1908, стр. 124—125.

щом на длинных тенистых дорожках, посыпанных гравием, и не все ли равно, бьют там еще фонтаны или нет. Но мы уже больше не будем возвращаться из Толедо в темноте, глотая дорожную пыль и запивая ее фундадором, и не повторится та неделя в Мадриде и все, что произошло той июльской ночью. Мы видели, как это ушло и еще многое уйдет на наших глазах...»[1]. Лирическая проза Хемингуэя в данном случае ближе не к сумбуру модернизма, а к образцам прошлого. Недаром Хемингуэй так любит «Казаков» и сам мог бы твердить: «А горы...»

Но с другой стороны, форма внутреннего монолога придает этому отрывку характер как бы лирического письма к читателю. И здесь Хемингуэй уже прямо рассчитывает на понимание, на обостренное восприятие людей своего поколения, которые обязательно поймут и лирический подтекст и недомолвки диалогов — словом, все то, что Хемингуэй строит как бы по Толстому и вместе с тем выражает свое совсем посвоему.

И вот мне кажется, что даже в тех случаях, когда нет видимой взаимосвязи и взаимодействия, может быть, следует конкретно изучать случаи параллельного или ступенчатого развития, возникающего в силу воздействия аналогичных исторических факторов. В этих случаях конкретный, не вообще историко-литературный, а именно художественно-текстологический анализ поможет понять как идейный замысел, так и образное его воплощение и, во всяком случае, поможет избежать чересчур «общих умозаключений» в области литературных взаимосвязей.

И наконец, последний вопрос. Чаще всего при взаимосвязях воздействует не самый оригинал, а перевод. Всякое включение иностранной книги в наш литературный процесс предполагает и анализ того, что непосредственно воздействует на нашего читателя, и сравнение перевода с подлинником, и учет роли переводчика как посредника и проводника токов мировой культуры. Изучать приходится с поправкой на то, что именно воздействует (т. е. изучая перевод). А пере-

---

[1] Э. Хемингуэй. Избранные произведения, т. II. М., 1959, стр. 194.

вод — это всегда и некоторая интерпретация, трактовка, свое отношение к материалу, так же, как, впрочем, и всякое выборочное цитирование или изложение. Поэтому недостаточно просто отметить работу переводчика или даже отдать ей должное, нужно конкретно показать, какую важную роль сыграл переводчик, какую пользу или вред принесла его деятельность.

К истине приходят нередко тернистым путем возможных ошибок, временных срывов, конечных достижений. У разного типа исследователей может быть разный подход к изучению проблемы. Это может быть и масштабное исследование, которое невозможно без постулатов и теорем, без формулировок основных положений и обобщающих выводов. Но и при умозрительном установлении закономерностей важно не утерять чувство конкретности. А оно приобретается и укрепляется путем опыта, микроанализом экспериментальных срезов, накоплением фактов и примеров. К выяснению закономерностей развития можно прийти и в результате проверки рабочих гипотез, догадок, далеких аналогий, смелых сопоставлений, намеренных заострений. Иными словами: можно определить абстрактные координаты места, занимаемого данным автором в литературном процессе. Можно дать словарь его языка или свод отличительных признаков его поэтики, роднящих его с другими авторами. Можно показать его творческое лицо, наметить творческий портрет, может быть еще только гипотетический и подлежащий проверке. Во всех трех случаях, как и в четвертом — синтезирующем, можно оставаться в пределах научного метода. Как писал еще Д. К. Максвелл, «научная истина должна была бы излагаться в различных формах и считаться одинаково научной, будет ли она выражена в полнокровной форме или же в скудном и бледном символическом выражении» [1].

Поэтому возможны и в нашем деле разные роды оружия, полезен комплексный подход. Следует организовать и сосредоточить наши усилия в изучении взаимосвязи и взаимодействия литератур и отдельных ав-

---

[1] Д. К. Максвелл. Речи и статьи. М.—Л., 1940, стр. 15.

торов. Чего не заметит историк литературы, увидит лингвист, критик, наконец, переводчик. Совместная работа исследователей и практиков литературы поможет избегнуть крайностей как псевдонаучного (а на самом деле догматического), так и квазитворческого (а на самом деле дилетантского) подхода; поможет установить разумные критерии и методы как для анализа правильно выбранного объекта изучения, так и для синтеза полученных выводов.

1960



Учитывая, что И. Кашкин работал над каждой из облюбованных им тем в течение многих лет, составители отказались от хронологического расположения статей как основного принципа построения сборника. Первый его раздел составляют работы об американской и английской литературе, второй — работы по вопросам художественного перевода. Статьи даются по их последней по времени публикации, а для рукописей, взятых из архива, — по последнему машинописному варианту. Тексты статей сверены со всеми черновиками, хранящимися в архиве, а также с оттисками уже опубликованных статей, содержащими, как правило, многочисленные авторские пометки и исправления. Транскрипция собственных имен, географических названий и т. п. приведена в соответствие с принятым сегодня написанием, цитаты из переводных произведений (за некоторыми исключениями) даются по последним русским изданиям. Исправлены также явные описки и ошибки. В случаях повторений (главным образом в статьях по вопросам перевода) были сделаны сокращения, если это не нарушало авторской аргументации.

Все стихотворные переводы, кроме особо оговоренных случаев, принадлежат И. Кашкину.

I

ПЕРЕЧИТЫВАЯ ХЕМИНГУЭЯ

Первая статья о творчестве Э. Хемингуэя, опубликованная И. Кашкиным после большого перерыва (с 1939 года). Печаталась в журнале «Иностранная литература», 1956, № 4. Позже в журнале «Советская литература» (на иностранных языках), 1956, № 7. Включена в книгу: Hemingway and His Critics. An International Anthology. Edited and with an Introduction by Carlos Baker. New York, 1961.

ДВА ПИСЬМА ХЕМИНГУЭЯ

Печаталось в журнале «Вопросы литературы», 1962, № 10, а также в журнале «Советская литература» (на иностранных языках), 1962, № 11. Включено в книгу: Иван Кашкин. Эрнест Хемингуэй. Критико-биографический очерк. М., «Художественная литература», 1966.

СОДЕРЖАНИЕ — ФОРМА — СОДЕРЖАНИЕ

Первая посмертная публикация — над этой статьей И. Кашкин работал в последние месяцы жизни. Печаталась в журнале «Вопросы литературы», 1964, № 1, а также в журнале «Советская литература» (на иностранных языках), 1964, № 6. Перепечатана: Le Style chez Hemingway. «Recherche internationale à la lumière de marxisme», 1965, nov.-dec, № 50. Вошла как одна из глав в книгу: Иван Кашкин. Эрнест Хемингуэй. Критико-биографический очерк. М., «Художественная литература», 1966.

Творчеством Хемингуэя И. Кашкин занимался с конца 20-х годов. Кроме упомянутых выше, к важнейшим его работам о Хемингуэе относятся:

Две новеллы Хемингуэя. «Интернациональная литература», 1934, № 9 (статья, сопровождающая перевод рассказов «Убийцы» и «Индейский поселок»).

Смерть после полудня. «Литературный критик»,

1934, № 9. Статья. Она же на английском языке под названием «Ernest Hemingway; A Tragedy of Craftsmanship» в журнале «International Literature», 1935, № 5, и в книге «Ernest Hemingway: The Man and Work». Edited by John M. K. McCaffery, Cleveland and New York, 1950.

Также на французском языке, под названием «La Tragédie de la force dans le vide — Ernest Hemingway» в журнале «La Littérature Internationale», 1936, N 7—8.

Помни о... «Литературная газета», 18 октября 1934 года.

Эрнест Хемингуэй. «Интернациональная литература», 1939, № 7—8 (статья).

Перекличка через океан. О творчестве американского писателя Эрнеста Хемингуэя. «Красная новь», 1939, № 7.

В 1944 году И. Кашкиным была защищена кандидатская диссертация на тему «Эрнест Хемингуэй».

Хемингуэй на пути к мастерству. «Вопросы литературы», 1957, № 6.

О самом главном. Проза Эрнеста Хемингуэя. «Октябрь», 1960, № 3.

Старик и море. «Советская культура», 16 марта 1961 года (рецензия на фильм).

Испания в рассказах Хемингуэя. «Иностранная литература», 1964, № 2.

Хемингуэй. Альманах «Прометей». М., изд-во «Молодая гвардия», 1966 (незаконченная биография).

Эрнест Хемингуэй. Критико-биографический очерк. М., «Художественная литература», 1966.

И. Кашкин был составителем, редактором и автором сопроводительных статей к многим изданиям Хемингуэя на русском языке:

Хемингуэй. Смерть после полудня (сборник рассказов). М., Гослитиздат, 1934 (составление, предисловие и редактура перевода).

Хемингуэй. Пятая колонна и первые тридцать восемь рассказов. М., Гослитиздат, 1939 (составление, послесловие и редактура перевода).

Хемингуэй. Избранные произведения в двух то-

мах. М., Гослитиздат, 1959 (составление, вступительная статья, комментарии и редактура перевода).

Самим И. Кашкиным переведены следующие рассказы и очерки Хемингуэя: «Какими вы не будете», «Американцам, павшим за Испанию», «Писатель и война», «Нужна собака-поводырь» (вошли в двухтомник 1959 года), «Никто никогда не умирает» («Огонек», 1959, № 30), «Мотылек и танк» («Новый мир», 1962, № 11), «Под куполом Ротонды» («Литературная газета», 2 июля 1963 года), «Судьба разоружения» («Литературная газета», 16 ноября 1963 года), «Разоблачение» («Иностранная литература», 1963, № 8), «Ночь перед боем» («Иностранная литература», 1964, № 2).

АМБРОЗ БИРС

Печаталось в журнале «Литературный критик», 1939, № 2.

См. также: Амброз Бирс. Рассказы. М., Гослитиздат, 1938 (составление и редактура перевода).

Выборки из «Словаря Сатаны» в переводе И. Кашкина печатались в «Вестнике иностранной литературы», 1928, № 2; в дополненном виде были включены в книгу: Амброз Бирс. Словарь Сатаны и рассказы. М., «Художественная литература», 1966.

ЭРСКИН КОЛДУЭЛЛ

Предисловие к книге: Эрскин Колдуэлл. Повести и рассказы. М., Изд-во иностранной литературы, 1956.

О Колдуэлле Кашкиным написаны также статьи:

Эрскин Колдуэлл. «Красная новь», 1934, № 10.

Не та Америка. «Интернациональная литература», 1936, № 4.

Колдуэлл-новеллист. «Интернациональная литература», 1941, № 5.

Под редакцией И. Кашкина и с его вступительной статьей был издан первый на русском языке сборник Колдуэлла «Американские рассказы». М., Гослитиздат, 1936. Самим И. Кашкиным переведены следующие рассказы Колдуэлла:

«Экспрессом через Татры», «Нацистский агент в

Праге» («Октябрь», 1941, № 9—10), «Смерть Кристи Теккера» («Библиотека «Огонек», 1941, № 38), «Хэнсом Браун и чертовы козы», «Как мой старик вернулся домой», «С тех пор моего старика не узнать», «Полнымполно шведов», «Вечер в Нуэво-Леоне», «Морозная зима» (вошли в книгу: Эрскин Колдуэлл. Повести и рассказы. М., Изд-во иностранной литературы, 1956).

АМЕРИКАНСКАЯ ПОЭЗИЯ НАЧАЛА XX ВЕКА

Введение к книге: Михаил Зенкевич. Иван Кашкин. Поэты Америки. XX век. Антология. М., Гослитиздат, 1939. Под предисловием дата: Май 1936. Название «Американская поэзия начала XX века» взято из черновых вариантов.

Американской поэзией И. Кашкин начал заниматься, еще будучи студентом. Основными вехами на этом пути кроме названной антологии явились его работы:

Между войной и кризисом. Американские поэты десятых и двадцатых годов XX века. «Литературный критик», 1937, № 3;

Карл Сэндберг. Стихи разных лет. М., Изд-во иностранной литературы, 1959 (перевод и предисловие).

Слышу, поет Америка. Поэты США. Составил и перевел Иван Кашкин. М., Изд-во иностранной литературы, 1960. В книгу вошли поэты: У. Уитмен, Э. Дикинсон, Р. Фрост, Э. А. Робинсон, К. Сэндберг, Д. Рид, В. Линдзи, Э. Ли Мастерс, А. Мак-Лиш, Э. Миллэй, М. Каули, Д. Таггард, Х. Дулитл, У. К. Уильямс, Д. Калар, Л. Хьюз, Л. Геллерт, Б. Л. Бурмен, У. Р. Бенэ, Э. О'Коннор, М. Джексон (имеются справки об авторах).

Роберт Фрост. Из девяти книг. М., Изд-во иностранной литературы, 1963 (перевод совместно с М. Зенкевичем и А. Сергеевым).

Переводы И. Кашкина из американских поэтов начали появляться в печати еще в 20-е годы со вступительными заметками или отдельными статьями. См., например:

Сб. «Запад и Восток». Изд. ВОКС, 1926 (Ли Мастере, статья и перевод).

«Литературная газета», 15 июня 1935 года (Робинсон).

«Интернациональная литература», 1936, № 1 (Робинсон, статья и перевод «Бен Джонсон занимает гостя из Стрэтфорда»), № 3 (Ли Мастере, статья и переводы из «Антологии Спун-Ривер»), № 8 (Сэндберг, статья и переводы), № 9 (Кадар, перевод стихов и послесловие); 1937, № 2 («Имажисты», статья с вкрапленными в нее переводами из Хьюма, Флетчера, Дулитл), № 4 («Американские песни и баллады» — перевод вперемежку с текстом); 1939, № 7—8 (Мак-Лиш, «Страна свободных», перевод).

«Знамя», 1936, № 8 («Три американских поэта» — переводы из Мак-Лиша, Сэндберга, В. Линдзи со вступительными заметками о них).

И. Кашкин переводил также Уитмена (см. в сборниках: Уитмен. Избранное. М., Гослитиздат, 1954; Уитмен. Листья травы. М., Гослитиздат, 1955 и др.).

Переводы И. Кашкина из Фроста, Сэндберга, Маклиша, Таггард вошли в антологию «Современная американская поэзия». М., «Прогресс», 1975.

Переводил И. Кашкин и английских поэтов, хотя и меньше, чем американских. См. его публикации:

Три английских поэта. «Знамя», 1937, № 3 (вступительная заметка и переводы из Суинберна, Хаусмана, Мейсфилда).

«Литературная газета», 21 апреля 1937 года (Суинберн) и некоторые другие.

ЭМИЛИ ДИКИНСОН

Печатается впервые. Первоначальные наброски статьи относятся к 1946 году. Пять стихотворений Дикинсон в переводе Кашкина включены в его книгу «Слышу, поет Америка».

РОБЕРТ ФРОСТ

Печаталось в журнале «Иностранная литература», 1962, № 10.

КАРЛ СЭНДБЕРГ

Предисловие к книге: Карл Сэндберг. Стихи разных лет. М., Изд-во иностранной литературы, 1959 (озаглавлено «Ветеран американской поэзии»).

ДЖЕФФРИ ЧОСЕР

Вступительная статья к книге: Джеффри Чосер. Кентерберийские рассказы. М., Гослитиздат, 1946; БВЛ, М., 1973.

В этой книге, которую И. Кашкин перевел в сотрудничестве с О. М. Румером, Кашкиным переведены 37 рассказов, прологов и эпилогов и Общий пролог, О. Румером — 10 рассказов.

Над Чосером Кашкин работал много лет. В его архиве находится рукопись незаконченного исследования о Чосере. Из опубликованных работ И. Кашкина о Чосере упомянем:

Реализм Чосера. «Литературный критик», 1940, № 10 (вместе с отрывками из перевода).

Джеффри Чосер (статья и отрывки из перевода). «Иностранная литература», 1940, № 5—6.

В «Красной нови», 1940, № 4, опубликован перевод «Общего пролога» со вступительной заметкой.

РОБЕРТ ЛЬЮИС СТИВЕНСОН

Печатается впервые. Эта статья, вместе с двумя следующими, должна была составить главу «Истории английской литературы», подготовленной Институтом мировой литературы им. А. М. Горького. И. Кашкин работал над ними во второй половине 1940-х годов.

Трем монографическим статьям было предпослано введение «Английские неоромантики». В этом введении дан историко-социальный очерк Англии конца XIX века и английской литературы этого периода. Кратко охарактеризовав Стивенсона, Конрада и Честертона, Кашкин в конце своего введения писал:

«Стивенсон так и не воплотил реалистическими средствами рисовавшегося ему романтического героя. Конрад окончательно запутался в психологических ухищрениях. Честертон все более подчинял свое творчество реакционной католической догме.

Ни один из них не завершил своего пути как последовательный романтик, и этим, так же как соображениями хронологии, определяются границы рассмотрения этих авторов в пределах главы о неоромантизме».

Из произведений Стивенсона Кашкин перевел: «Владетель Баллантрэ», роман (см. книгу: Р. Л. Стивенсон. Избранное. Послесловие Кашкина. М., изд-во «Молодая гвардия», 1957), повесть «Дом на дюнах» (там же) и рассказ «Ночлег Франсуа Вийона» (см. альманах «Прометей». М., изд-во «Молодая гвардия», 1966).

Эти же переводы вошли в 5-томное собрание сочинений Стивенсона. Изд-во «Правда», 1967.

ДЖОЗЕФ КОНРАД

См. примечание к статье о Стивенсоне.

Г. К. ЧЕСТЕРТОН

См. примечание к статье о Стивенсоне.

Из рассказов Честертона И. Кашкин перевел: «Лицо на мишени» в сборнике «Англия» (изд-во «Известия» ЦИК СССР и ВЦИК, прилож. к журналу «Красная нива», вып. 9, 1924), цикл «Человек, который слишком много знал» под редакцией А. В. Луначарского (изд-во «Никитинские субботники», 1927), сборник «Сапфировый крест» (изд-во Межрабпом, 1925) под псевдонимом Ив. Стрешнев (совместно с М. Лорие). Рассказ «Странные шаги» перепечатан в изданиях: Г. К. Честертон. Рассказы. М., Гослитиздат, 1958; Г. К. Честертон. Рассказы. М., «Художественная литература», 1975.

II

ЛОЖНЫЙ ПРИНЦИП И НЕПРИЕМЛЕМЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ

Печаталось в журнале «Иностранные языки в школе», 1952, № 2.

Статья развивает мысли, высказанные ранее в статье «Мистер Пиквик и другие» («Литературный критик», 1936, № 5).

ТРАДИЦИЯ И ЭПИГОНСТВО

Печаталось в журнале «Новый мир», 1952, № 12.

Как своего рода продолжение этой статьи можно рассматривать выступление И. Кашкина на обсуждении перевода «Дон-Жуана», выполненного Т. Гнедич, которое состоялось в Ленинграде в 1956 году. Этот, новый перевод И. Кашкин оценил положительно («Следует приветствовать не только проявленную переводчиком инициативу и смелость, но и достигнутые ею результаты...» «Перевод Гнедич — это не перепевы Козлова, а продолжение его линии на другом, высшем уровне»).

В связи с новым переводом И. Кашкин коснулся и своей статьи о переводе Г. Шенгели, отметив, что редакция «Нового мира» отсекла параллельный разбор переводов «Беппо» и «Чайльд Гарольда», выполненных В. Левиком и приведенных как положительный пример подхода к переводу Байрона, так же как редакция журнала «Иностранные языки в школе» отсекла пример хорошего перевода Диккенса («Мартин Чезлвит» в переводе Дарузес). Все эти разборы сохранились в архиве Кашкина.

Касаясь перевода Г. Шенгели, И. Кашкин снова высказал мысль, что главная его беда в ложной установке. «Если бы он появился в 20—30-х годах, он особенно не выделялся бы из переводов того времени («Мистерии» Байрона в переводе Г. Шпета; Гёте, Шелли — В. Меркурьевой), но на пороге 50-х годов, когда уже достигнут был новый уровень в переводах «Божественной комедии», «Фауста», Шекспира, Бёрнса, Шевченко, Важа-Пшавелы, — перевод Шенгели оказался уже анахронизмом».

ВОПРОСЫ ПЕРЕВОДА

Печаталось в сборнике «В братском единстве». М., «Советский писатель», 1954.

В БОРЬБЕ ЗА РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД

Печаталось в сборнике «Вопросы художественного перевода». М., «Советский писатель», 1955.

ТЕКУЩИЕ ДЕЛА

Печаталось в сборнике «Мастерство перевода» (М., «Советский писатель», 1959) с таким авторским примечанием: «Заметки эти представляют объединенную и дополненную стенограмму выступлений в Киеве (февраль 1956 г.), в Москве (декабрь 1956 г.) и в Ленинграде (март 1957 г.)».

ПРЕДМЕТ ОБЯЗЫВАЕТ.

Печаталось в книге «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур». Материалы дискуссии 11—15 января 1960 года. М., Изд-во АН СССР, 1961.

В архиве И. Кашкина сохранилось множество набросков к его выступлениям по вопросам перевода. Из опубликованных работ на эту тему укажем:

О языке перевода. «Литературная газета», 1 декабря 1951 года.

Удачи, полуудачи и неудачи. «Новый мир», 1952, № 2 (рецензия на «Избранное» Байрона. М.—Л., Детгиз, 1951).

О методе и школе советского художественного перевода. «Знамя», 1954, № 10.

О реализме в советском художественном переводе. «Дружба народов», 1954, № 4.

Завоеванное право. «Новый мир», 1956, № 11 (рецензия на книгу переводов В. Левика «Из европейских поэтов XVI—XIX веков»).

Перевод и реализм. Выступление на Закавказской региональной конференции по вопросам перевода в Тбилиси в 1962 году. Сборник «Мастерство перевода», 1963.

Критики есть и нет критики. Сборник «Мастерство перевода», 1964.

Из собственных переводов И. Кашкина, помимо уже упомянутых, назовем также следующие:

Дос Пассос. 42-я параллель. М., Гослитиздат, 1936.

Линкольн Стеффенс. Разгребатель грязи. М., Изд-во иностранной литературы, 1949.

Джеймс Олдридж. Дипломат (в сотрудничестве с Е. Калашниковой и В. Топер). М., Изд-во иностранной литературы, 1952.

Ллойд Браун. Железный город. М., Изд-во иностранной литературы, 1953.

Джеймс Олдридж. Охотник. М., Изд-во иностранной литературы, 1954.

Фолкнер. Поджигатель. Справедливость. В сборнике: Уильям Фолкнер. Семь рассказов. М., Изд-во иностранной литературы, 1958. Там же послесловие И. Кашкина «Фолкнер-рассказчик».

Т. Гарди. Тони Кайтс, архиплут. Чудная свадьба. Дьявол на хорах. В сборнике: Томас Гарди. Повести и рассказы. М., Гослитиздат, 1959.

Джон Уэйн. Спеши вниз. М., Изд-во иностранной литературы, 1960.

М. ЛОРИЕ

СОДЕРЖАНИЕ

Иван Александрович Кашкин

ДЛЯ ЧИТАТЕЛЯ-СОВРЕМЕННИКА

М., «Советский писатель», 1977, 560 стр.
План выпуска 1977 г. № 375
Художник *М. В. Серегин*
Редактор *В. П. Балашов*
Худож. редактор *Н. С. Лаврентьев*
Техн. редактор *Р. Я. Соколова*
Корректоры *С. Б. Блауштейн* и *И. Ф. Сологуб*

ИБ № 574

Сдано в набор 23/VIII 1976 г. Подписано к печати 7/I 1977 г. А09402. Формат 84X108$^{1}/_{32}$. Бумага тип. № 1. Печ. л. 17,5. Усл. печ. л. 29,4 Уч.-изд. л. 28,3. Тираж 20 000 экз. Заказ № 744. Цена 1 р. 55 к. Издательство «Советский писатель», Москва Г-69, ул. Воровского, 11. Тульская типография «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109